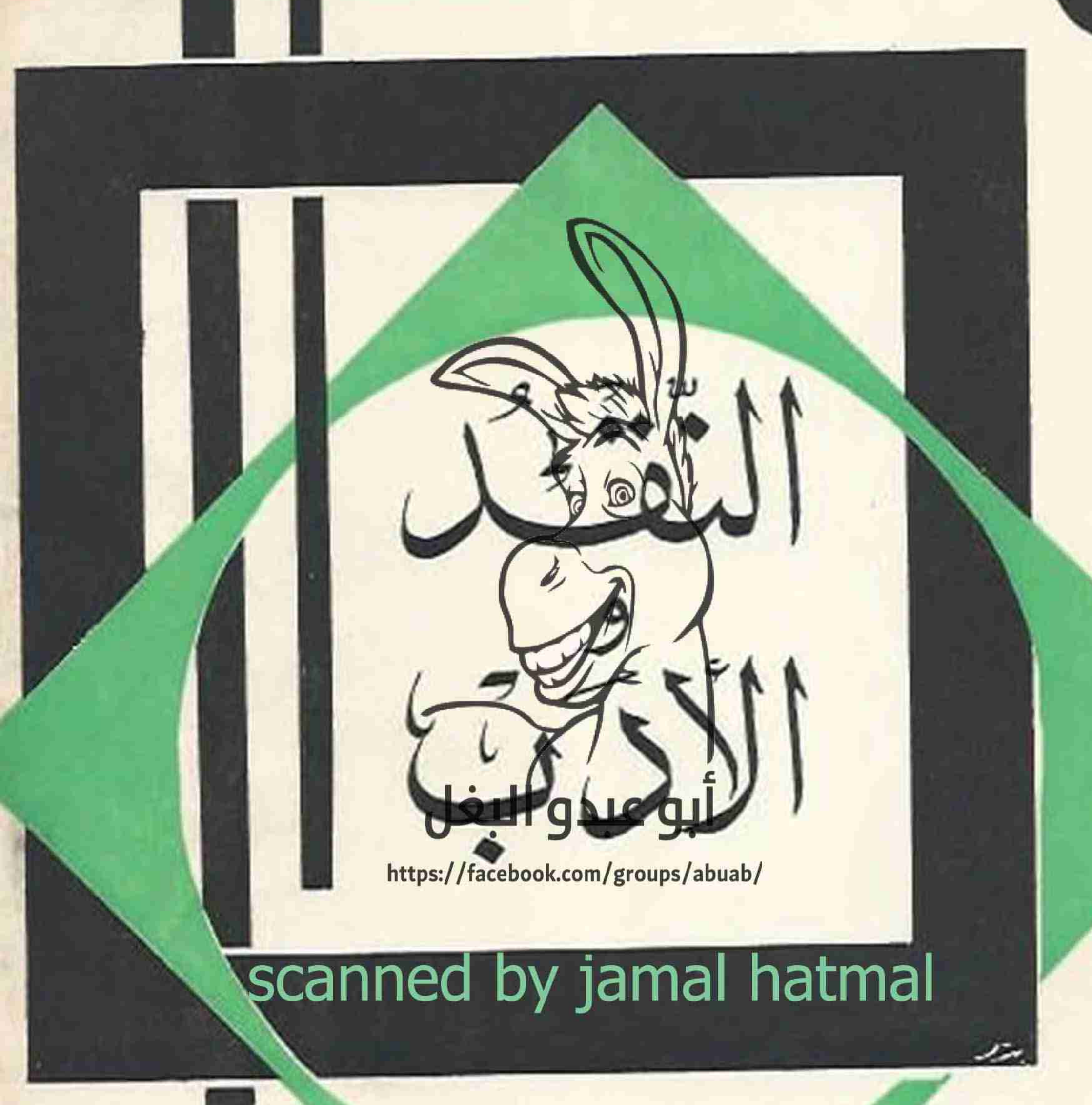
جان ستاروبنسكي



النقد الأدبي

ترجمة الدكتور : بدر الدين القاسم

مراجعة : أنطون مقدسي

صممت الغلاف الفنانة ، بتول صلاحيه لي

النقد والأدب

جان ستاروبنسكي

النقد والأدب

ترجمة : الدكتور بدر الدين القاسم

مراجعة : أنطون المقدسي

منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي

دمشق - ١٩٧٦

العنوان الأصلي للكتاب .

Jean Starobinsky

La Relation Critique

N. R. F. Gallimard

Paris 1970

الباب الأول

اتجاه النقد

١ ـ النقد علاقة

يرجع الفضل الى هذا النزاع الذي دار مؤخراً حول النقد في انه حدا بالنقاد الى صياغة بعض مواقفهم النظرية صياغة واضحة ، ولا حرج أن تنجلي وجهات النظر المختلفة على هذا النحو ولو ادى ذلك الى بعض المهاترات الصاخبة . فكل موقف معلن صريح ، إن لم يوضح دائماً المسائل الأساسية المطروحة فانه على اقل تقدير ، تبعاً للمألوف أو خلافاً له ، يلقي بعض الضوء على الأمور التي اختلف فيها الناس في فترة معينة وحاروا في امرها .

النظرية ، المنهج : هاتان الكلمتان اللتان لا تترادفان ، غالباً ما توضعان في الاستعمال ، الواحدة محل الاخرى ولو نظرنا اليهما ملياً لوجدناهما تحتملان اكثر من معنى . **فالنظرية** ، من بعض الوجوه : افتراض مسبق حول طبيعة الموضوع الذي نخوض فيه وحول علاقاته الداخلية . لهذا قيل في علوم الفيزياء ان « النظرية » تسبق الأختراع حتماً . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية اقرب الى اصول الكلمة الأجنبية Théorie ، يراد من النظرية التأمل المتبصر في موضوع ثم استعراضه مسبقاً ، أو يراد منها تلك الرؤية العامة لمنظومة يسودها نظام معقول . وفي مجال الأدب ، قد يتفق ان يتأثر تأملنا « النظري » في الانتاج الماضي تأثراً واسعاً بالمشروع ، وهو نظري أيضاً ، الذي هو مشروع تأليفنا مستقبلاً . فنحن نفك رموز الماضي بحيث نجعل هذا الماضي يفضي ضرورة الى مستقبل قائم مسبقاً بفعل قرار من ارادتنا ، فإذ نريد تجاوز السلف واستمراره فينا نعزو اليه اتجاهاً ملائماً لأمانينا

واحياناً لأوهامنا وهكذا نسيء على التاريخ المغنى الذي نزعم اننا نرضخ له..

أما كلمة المنهج النقدي Méthode فقد يراد بها تارة ضبط الوسائل التقنية ووضع قواعد دقيقة لها . وتارة أخرى قد نتوسع بمعنى هذه الكلمة فنعني بها التبصر في الغايات التي يستهدفها النقد ، دون أن نفصل جازمين في كيفية اختيار هذه الوسائل .

ومهما يكن من أمر ، فان المساجلة الكلامية الراهنة تبدو لي وكأنها جاءت في زمن متأخر بعض الشيء . ولئن وجد « نقد جديد » فانه لم يعلن عن ذاته في برنامج بل عكف ، في بادىء امره ، على النظر في الآثار الأدبية وشرحها حسب طريقته ، ثم طلب اليه في فترة لاحقة ان يقدم الحساب ، فجاء عرض المبادىء والآراء المنهجية في صيغة المدح أو الذم ، دفاعاً عنها أو طعناً في الخصوم . ونجم عن ذلك ما يشبه التشويه والنفور . والذي يبدو لي هو ان هذه البحوث النظرية ،بدلاً من ان تكون المقدمة اللازمة الضرورية ، فقد وردت بتحريض من بعض الملابسات الطارئة (ولعلنا لانخطىء لو وجدنا فيها ضرورة مستترة) افصاحاً عن القواعد التي التزمها ضمناً النقد التطبيقي وصياغة لها . ولا ريب أن عرض المبادىء ، الذي كان تبريراً لاحقاً ، قد حمل أيضاً معنى الحض عليها والدعوة الى الأخذ بها . كل ما يعنينا امره الآن ، هو ان عملية ضبط المنهج نظريا جاءت في اعقاب ممارسة نقدية طويلة الأمد ، فكأنها الظل الذي ألقته تلك الممارسة التطبيقية ، وبالتالي كانت الشرط اللازم كيما نخطو الى الأمام خطوة جديدة في نطاق البحث التطبيقي . فهناك علاقة وثيقة تصل التفكير المنهجي بالاستقصاء الحي ، يعول احدهما على الآخر ويتحول بتحوله .

المراد من هذه الملاحظات هـو ان نعيّن موقع التفكير المنهجي في سياق النقد الأدبي . فلا حاجة إطلاقاً ، كي يكون النقد ناجعاً ، ان نولي منطوقه المنهجي سلطة قضائية واولوية من حيث المبدأ ؛ يكفيه تمام الكفاية ان يكون لها دور هامشي . فالتأمل المنهجي يواكب العمل النقدي ويضيئه اضاءة غير مباشرة ؛ وينتفع به ويسدد خطاه كلما مضى قدماً ، مستشهداً بالنصوص المدروسة ومسترشداً بالنتائج التي وقع عليها . والحق انه لا يتم الإفصاح عن الآراء المنهجية إلاّ في خاتمة المطاف ، ولو تسنى لها احياناً ان تنتحل مكان المقدمة بحيلة من حيل العرض أو لأسباب تعليمية .

والواقع أنه لا يسعنا الاكتفاء بحالة خاصة يوفرها لنا الأثر الأدبي الواحد أو بعض المؤلفين ، فيعمد القول النقدي من اجله الى ان يتزود بالمعرفة ويتكيف تبعاً للظروف والملابسات حتى يقدّم بين ايدينـا التعليق الفكري الملائم. كذلك لايصح لنا أن نقصر منهجنا على تلمس حدسي يتغيّر حسب الأحوال المختلفة وتوجهه الفراسة وحدها . ولا يكفينا أن نجيب على كل أثر أدبي هذا الجواب النوعي الذي يمكن أن يتوقعه ، ولو أننا فعلنا ذلك اضيقنا من رقعة النقد وجعلنامنه شيئاً اشبه بالصدى الحسّي او الانعكاس المعقول كلاهما يخضع لإلهام المطالعة الفردية ، فإذا اغفل النقد تلك الوحدة النهائية التي ينبغي له أن يتطلع اليها ، تأثر حينئذ بجميع الدعوات والإغراءات الصادرة ، عن تعدد الأشكال الأدبية التي يلقاها في مسيرته . فلا يسعه إلا أن يسجل تنوع الآثار الفنية – وهي تبدو بمثابة عوالم عديدة يرودها تباعاً – بدلاً من ان يوفر لنـا تلك الرؤية الموحّدة التي يظهر فيها التنوع أمام ناظرينا بوصفه تنوعاً . والحق ان لكل نقد جيد نصيبه من الحماس والطبع والارتجال ونفحات الوحي والإلهام. ولكن لا ينبغي له أن يستكين اليها ، بل لا بدّ من مبادىء موجهة اصلب

عوداً تأخذ بيده دون اكراه وترشده الى الصواب . وإذا لم ترد هذه المبادىء الموجهة في قانون مسبق ، إلاّ انها مع ذلك لازمة ومن الضرورة بمكان ؛ لأنها تمنع الزيغ والانحراف وتضمن الانطلاق من النصّ وتضطر الناقد الى تسديد كل خطوة بالنظر الى الخطوة السابقة والى خط السير اللاحق . فالمنهج كامن في اسلوب المسلك النقدي ولايتضح وضوحاً تاماً إلافي نهاية الشوط . والمفارقة الظاهرة في هذا الصدد هي ان المنهج لا يُصاغ بمفاهيم عامة إلا اذا اتمّ عمله وكاد ان يكون عديم النفع والجدوى . فيرقى الناقد الى ادراك منهجه ادراكاً واعياً حين يلتفت الى الأثر الذي خلّفه في مسيرته . وأعني « بالمنهج » هنا التأمـل في الغايات كما أعني ضبط القواعد العامة للوسائـل التي توسل بها النقد .

فإذا كان النقد علماً(لأنهم استعاضوا اليوم عن الأحكام القيمية بالتفسير المتبصّر) فلا بدله من ان يتوجه الى تعميم مكتشفاته من خلال معرفة الموضوعات الخاصة . وبذلك يستطيع ان يتفهّم ذاته ، أو بتعبير أصح ، يستطيع أن يتعيّن بالنسبة لغاياته الخاصة . فكل أثر خاص يقبل عليـه ، انما هو خطوة انتقاليـة تقوده الى معرفة اكثر تمييزاً وأوسع احاطة بعالم الكلم الأدبي : وبهـذا يتجه نحو نظرية (بمعنى Theoria الاغريقيـة أي التأمـل المتبصّر) في الأدب. لكن هذا التعميم في المعرفة النقدية يظل دائماً في حال من التطور . ومن صالح النقد ان يعتبر نفسه ناقصاً غير مستكمل . بل من صالحه أن يراجع على اعقابه وان يعاود الجهد حتى تظل كل قراءة للأثر الأدبي بعيدة عن كل فكرة مسبقة ، أو مجرّد لقـاء بسيط ، فلا تطغى عليهـا أفكار مذهبية ولا تظللها عقيدة سالفة .

من الإقبـال السـاذج على النص حتى الفهم الإحاطي ، ومن القراءة

التي لا تحيز فيبـــا لأنها تـستكين الى الناموس الداخلي للأثر الأدبي حتى ذلك التأمل المستقل في مواجهة العمل الفني وفي سياقه التاريخي ، هنـــاك مفهوم احرص عليه كل الحرص هو مفهوم المسار النقدي . وليس لهذا «المسار» ان يرد بالضرورة داخل البحث النقدي بالذات ، بل هو يظهر في العمل التمهيدي المؤدي اليه . ويكون خط السير عبر سلسلة من السطوح المتعاقبة التي تبـدو احياناً منفصلة وعلى أصعدة متباينـــة . وبدهي ان أدرج في مفهوم المسلك النقدي فكرة « الدائرة التفسيرية » Herméneutique Cercle التي ارى فيها حالة خاصة – موفقة غاية التوفيق – من حالات المسيرة النقدية .

ولسنا هنا في صدد الدعوة الى منهج معين ، إذا اريد بالمنهج أن يكون تطبيقاً مباشراً لطريقة آلية جاهزة مسبقاً. فكل منهج يحدّد المستوى الذي يُطبَّق عليه تطبيقاً تاماً . وكل منهج يبـدأ بتعيين مسبق لإحداثيات البحث ويفترض مسبقاً علاقات من الانـسجـام والتكامل بين العناصر التي يعالجها . كذلك لكل مستوى خاص من مستويات البحث منهج يؤثر على غيره ، وتزداد دقته كلما توقع عدداً أدنى من المتحولات المشتركة ، فالدقة هنا متناسبة طرداً مع ضيق المجال الذي نخوض فيه . وأياً كانت أهميـــة بعض التقنيات فلا مندوحة لنا من التأكيد : انه ما من منهج محدد دقيق يستطيع أن يتحكم بالانتقال من صعيد الى آخر ، أي من صلاحية تقنية الى صلاحية تقنية تالية ، مع أن هذا الانتقال هو الدافع الحاسم لمسيرة النقد وتحكمه دائماً ضرورة التفهم والكلية . ينبغي لنا مثلاً ان نتنبه الى الناحية الفقهية وان نحرص كل الحرص على تحقيق النص وتعريف مفرداته حسب سياقها التاريخي تعريفاً واضحاً جلياً . وتلك هي الشروط التي لولاها لأخطأ كل تفسير – مهما كان حاذقاً – الأساس الذي يستند اليه . لكن المنهج الذي يفيدنا في تحقيق

النص والوقوف على دلالة مفرداته لا يوفر لنا مع ذلك الا معلومات أولية ولا بدّ لها من ان تخضع لعمل تفسيري لاحق وتبعاً لمنهج آخر يتجه اتجاهاً مغايراً .

معنى هـــذا كله أن صلتنا بالأثر الأدبي هي في تطور مستمر طوال مسيرتنا النقدية . والأمر الذي أريد أن انوه به هو أن التقدم في البحث لا يعني فقط اكتشاف عناصر موضوعية تقع على صعيد واحد . كما لا يعني فقط تعداداً دقيقاً لجوانب العمـل الأدبي وتحليل مقابلها الجماليّ ، بل ينبغي بالأضافة الى ذلك أن يطرأ تحول في العلاقة القـائمة بين الناقد والأثر الفني . ومن شأن هذا التحول ان يعرض لنا جوانب العمـل الأدبي المتباينة ، وان ينمي الوعي النقدي الذي ينتقل من التبعية الى الاستقلال . وإذا قلنا التحول فاننا نعني به ايضاً المرونة . ففي كل طور من هذه الأطوار العابرة لصلتنا بالأثر الفني ، يدفعنا ذلك الاحساس بالطبيعة المؤقتة لهـــذا الطور الى انشاء علاقة جديدة تساعدنا على وصف العمـل الأدبي وصفاً آخر . لكن علاقتنا المتحولة المرنة ليست مع ذلك علاقة متعثرة لا سند لها ولا قرار ، اذ ان خط السير يتجه تدريجياً نحو جعل العلم كلياً ونحو توسيع أفق المعقول . فاذا كنت اثناء قراءتي الأولى الساذجة قد اذعنت اذعاناً تاماً ، وشددت الى الأثر شداً كاملاً حين اصغيت اليه اول ما اصغيت حتى اندمجت في تكوينه من الداخل اندماجاً وثيقاً ، فان ما استوعبته من هذا التكوين يتيح لي ، عند الدراسة الموضوعية ، ان اتأمل الأثر الفني من الخارج وان اوازن بينه وبين غيره من الآثار ، التي تكونت تكويناً مختلفاً ، وان اعدّ قولاً عن هذا العمل الأدبي لا يقتصر على مجرد الآبانة البسيطة عن قول الأثر الذاتي .وهل يعني ذلك اني ابتعدت عن الأثر الفني ؟ قطعاً ولا ريب ، لأني لم اعد قارئاً طيّعاً ولأن مسيرتي اختلفت عن مسيرة العمل الأدبي ، وانفصلت عنها ،وابتعدت لتسلك

مسلكها الخاص. على ان خط سيري هذا بقي مرافقاً للأثر الفني الذي اندمجت فيه قبل حين ، ويبدو لي البعد الذي حصلت عليه ثم لنا لازماً كيلا تكون هناك استكانة فقط للعمل الأدبي بل لقاء به . والبحث النقدي الكامل هو الذي يستبقي دائماً ذكرى الاستكانة الأولى لكنه لا يتجه وجهة الأثر الفني الذي يحلله ، بل يتخذ لنفسه خطاً آخر فيتقاطع معه في نقطة حاسمة : ومن تقاطع المسيرتين ينبثق النور الساطع .

ولئن كان التفكير النقدي مسار معين ،فان الأثر الأدبي بدوره يبدو لنا على هيئة مسار ايضاً : اي مجموعة من العلاقات المتحولة التي يقيمها اللسان بين وجدان الكاتب الفريد وبين العالم الخارجي . ان العمل الفني ، حتى في نظر القارىء الساذج ، قول او خط سردي او تدفق شعري . إذ انه تتابع حسب اتجاهه الخاص . وايقاع ذاتي بين بداية ونهاية . وثمة حدث انجز في السلسلة المتوالية لهذه العبارات المترابطة . الا ان الحدث يبقى متضمناً في عالم الكلم ،إذ ان نمط سماه النوعي وطريقته الخاصة في التأثير عبران عبر «التذويب الأداتي » للأفعال والأهواء .

فالمفارقة الأساسية للأدب في ان يكون احتفالاً او تدنيساً للسان اي علاقة متوفزة ـ بواسطة هذا الانتقال « الأداتي » انتقال يتضمن الانبثاق والمستقل لعنصر اللسان الصرف ؛ مفارقة الأدب الاساسية هي بالتالي كونه علاقة معلقة . أن تكتفي الكلمة ، وكذلك العبارة ،كل منها على جوهرها ، عوضاً عن ان تستدعيانا كالرسالة المباشرة ، ذلك ما يوقف منّا بمصالحنا المباشرة ، ليدشن اهتماماً من مرتبة اخرى ، مرتبطا برصيدنا من الأخيلة . بهذا يتكون في فسحة الغياب مجال ابعد من البعيد ، وقادر مع ذلك على

الانضمام الى الواقع ، بحيث يستدعينا باكثر مما يستدعينا اي حدث من احداث العالم .

ثمة عمل ينجز في داخلي بتأثير تعاقب لسان الأثر . وانا منها على يقين مباشر . فانفعالاتي واحاسيسي الداخلية تسجل بامانة صورة الاثر الراهنة ولا بد لكل وصف لا حق ان يستعيد ذكرى هذه الواقعة الأولى حتى يقدم لها ، ان امكن ، توضيحاً إضافياً . والذي لا ريب فيه هو ان الأثر الأدبي يتمتع بتكوينه المادي المستقل . فهو قائم بحد ذاته ، ووجوده غير منوط بوجودي . وهو مع ذلك مفتقر ، على حد قول « جورج بوليه » Poulet ، الى وعي حتى ينجز ، فقد قُدّر له منذ بدايته ان يتوجه الى ادراك انساني ليتحقق فيه . وهو لا يتحقق إلا بفعل هذا الأدراك . فالأثر الأدبي ، قبل قراءتي له ، ليس إلا شيئاً هامداً ، ومن المتاح مع ذلك لي ان اعكف على دراسة الاشارات الموضوعية التي تؤلف هذا الشيء ، يقيناً مني اني سوف القى فيها سنداً مادياً لتلك الأحاسيس والانفعالات التي جالت في خاطري ابان قراءتي الأولى . فلا شيء اذن يحول بيني وبين استقصائي البنيات الموضوعية التي تساعد على تحديد مشاعري ، وان اتطلع الى فهم الملابسات التي انبعثت فيها تلك المشاعر . ولا يحق لي ان اتنكر لأنفعالاتي السابقة ، بل اعلقها الى حين ، واحزم امري على معالجة تلك المنظومة من الاشارات بوصفها موضوعاً وهي التي استبد بي سحرها اللفظي دون اعمال الذهن ، فلم اجد له دفعاً . فقد استهوتني تلك الاشارات ، الا انها هي الحامل للمعنى الذي تحقق فيّ . وانا لا انكر هذا الاغراء . ولا اغفل من حسابي أول ايحاء لمضمون الكتاب ، بل احاول ان أتبصر فيه وان اصوغه في مفاهيم عامة حسب تفكيري الخاص . ولن أوفق مالم أصل المعاني وصلا وثيقاً بركيزتها اللفظية ، وما لم اربط الفئة الأولى بقاعدتها الصورية .

والآن حان أوان الدراسة « الذاتية »لجوانب النص الموضوعية من بناء واسلوب وصور وقيم دلالية فأمعن النظر في مجموعة العلاقات الداخلية المتشابكة، استبين نظامها واحكامها ، بادق ما يمكن ، وأبرز الصلة المتبادلة بين البنيات وما يترتب عليها من آثار. ولما كنت قد أقبلت على تمحيص الجانب الموضوعي للعمل الأدبي . فلن تكون هناك جزئية تافهة لا يعتدّ بهـــا ، بل كل عنصر ثانوي ضالع في تكوين المعنى . ولن اقتصر على كشف النقاب عن الروابط المعبرة التي تصل القيم الواقعة على صعيد واحد (كوقائع الأسلوب والبناء وموسيقا اللفظ) بل سوف اوضح ايضاً القيم المشتركة بين اصعدة متباينة (وقائع البناء مثلاً تجد ما يدعمها في وقائع الأسلوب ، وتنتفع هذه الوقائع الأخيرة بالحامل الصوتي للكلمات وبخاصة في ميدان الشعر) . ومجموع هذه الروابط المتبادلة والمتلازمة - التي يمكن تسميتها ببنية الأثر الأدبي - يؤلف منظومة (اوجهازاً عضوياً) شحنت بالمعاني ، بحيث يغدو من العبث ان نأخذ بالتمييز المعروف الذي يفرق بين الوجه الموضوعي للأعمال الفنية ووجهها الذاتي. فليس الشكل كســاء خارجياً يكسوه المضمون ، وهو ليس مظهراً خارجياً فاتناً تختفي من ورائه حقيقة انفس منه واكرم . وحقيقة الفكرة هي في وضوحها للعيان فلا يصح ان نعتبر الكتابة وسيلة خفية ملغزة تعرب عن تجربة نفسية دفينة ، بل هي التجربة بعينها . وهذا تفيدنا المقاربة « البنيوية » Structurale على تجاوز تلك النقيضة العقيمة وتجعلنا ندرك المعنى مجسداً . كما ندرك المادة الموضوعية في مغزاها « الروحي » ، وهي تمنعنا من ان نتغاضى عن الأثر الأدبي القائم « المحقق » لنلتمس من خلفه تجربة نفســية سابقة . ونحن اليوم ، بفضل هذا التيار البنيوي ، نأخذ « بأحادية » الكتابة بدلاً من « الثنائية » التقليدية

التي كانت تفرّق بين الفكرة والتعبير عنها .فيطالعنا الأثر الأدبي بوصفه مجموعة اصيلة من العلاقات المتبادلة ، أو بوصفه منظومة Système تحددها صيغتها « الشكلية » فتبدو في ظاهرها و كأنها تمتنع عن كل مـــا لا تنطوي عليه ، لكننا نستشف من خلالها تفاعلات لا متناهية تنجم عن فعـــل العلاقات المتبادلة . وقد نحس بهذه التفاعلات احساساً مسبقاً فتدور بك الدنيا وهي لا تبرز بجلاء الا من جراء تحول وجهة نظر الناقد في العمل الفني (وهو ايضاً تحول لا ينتهي) . وقبل ان نفرغ من الحديث عن التحليل الداخلي ، نلاحظ وظيفة هي وظيفة الكلية Totalisation وهي أشبه بجمع الكشوف الجزئية للأثر الفني ، وهذا جمع يتعذر انجازه ، ولا بد لحصيلته من ان تنتظم انتظام العقد . فلا تكون شتاتاً متناثراً ، كما تتجلى تلك الوحدة البنائية التي تسيطر على عمل العلاقات الداخلية القائمة بين عناصر الأثر الأدبي واجزائه المكونة له.

معنى هذا كله اننا نتصدى للعمل الفني و كأنه عالم قائم بحد ذاته ، لكنني لا استطيع ان اتناسى ان الأثر الأدبي جزء من عالم اوسع منه ، وانه يلي وجوده على بازاء اعمال ادبية أخرى ، وحقائق ومؤسسات مغايرة لا تمت الى الأدب بصلة . وإذا كنت قد امتنعت عـــن استقصاء قانون الأثر الأدبي خارجاً عنـــه (أي في « منابعه » النفسية أو مصادره الثقافية) ، إلا انني لا استطيع ان اتغاضى عن كل ما بدا لي في داخل الأثر متصلاً بالعالم الخارجي ، ضمناً أو جهارا ، ايجاباً أو سلباً . وهذه الصلة بالذات ما هي طبيعتها ؟ قد يبدو لي العمل الفني ، بوصفه عالماً داخـــل عالم آخر ، و كأنه تعبير مصغر شامل عن البيئة التي نشأ فيها ، وان العلاقات التي اهتديت اليها في داخـــله قد تلقى ما يماثلها تماماً في خارجه اي في هذا العالم الذي لا يكون فيه العمل الفني الا واحداً من عناصره . فأكون على يقين بأن القانون الداخـــلي للأثر

قد عرض بين يدي خلاصة رمزية لذلك النظام الجماعي الذي يؤلف حقبة ثقافية ومحيطاً ثقافياً أنتج فيهما الأثر الأدبي . ويتبين لي ، بعد الربط بين العمل الفني وسياقه ، ان مجموعة المعاني المتماسكة والمعبرّة في داخل الأثر قد توسعت ويردّ في التحليل الى « الاسلوب السائد » في فترة ما ، والعكس بالعكس .

والنظرية البنيوية المعاصرة ، في بعض مظاهرها الجذرية ، تجنح الى قبول هذا الأمكان وتسعى الى تذويب الأثر الأدبي في محيط الثقافة والمجتمع . وهي لا تبتغي اكتشاف نمط من انماط الحتمية خلف الأعمال الأدبية بل تحاول ان تجلو اللوغوس المشترك بين كافة التجليات المتزامنة لثقافة معطاة او لمجتمع معطى . وبذلك انتشرت في ايامنا نظرية « وضعية » ، على حد قول سارتر (اقرب الى نظرية الفرنسي هيبوليت تين)لكنها خالية من كل استقصاء سببي وحريصة على استبدال هذا الاستقصاء بدقة الوصف . ويعمد الوصف حينئذ إما الى الاستعانة بمدوّنة مصاغة صوريا واما الى الاستعانة بالفينو مينولوجيا. ويحق لهذا المنهج ان يلقى نجاحاً باهراً إذا تصدّى الى ثقافات مستقرة اقرب الى الجمود وتقوم بين اجزائها علاقات وظيفية بسيطة تسهم في تثبيت التوازن السائد والحفاظ عليها . ومعنى ذلك ان البنيوية الجذرية لا تصلح تماماً إلا في صدد الأدب الذي يكون اشبه بالفعالية المنتظمة داخل المجتمع المنتظم . ولا غرو ان تقتطف النظرية افضل ثمارها حين تأخذ في تحليل الأساطير البدائية والقصص الشعبي . لكن البنيوية الجذرية (اقصد التي تردّ الأثر والمجتمع الى سياق كل منهما) تخطىء هدفها إذا ماطرأ عامل من عوامل الخلل والأضطراب . والحق اننا نحتاج الى معرفة طبيعة التوازن المختل حتى نتمكن من تقدير مدى الأضطراب ، وقد تفيدنا النظرية البنيوية فائدة جلى إذا استطاعت ان ترسم لنا الخط البياني لذلك النظام الاجتماعي الذي لم يبدأ التغيير عن نفسه . فما أن

يعطي الفيلسوف لنفسه حق مساءلة المؤسسات والتقاليد عن أسسها (دون ان يرفض هذه الأسس) ومنذ ان يكف الكلام الشعري عن ان يكون مجرد فعالية منتظمة أو درعاً يقي التمرد ليصبح هو بالذات كلمة متمردة ، حينئذ يطرأ على الثقافة بُعد تاريخي يصعب على البنيوية المعممة ان تجد مسوّغاً له . فالنقد القديم الذي ضبط القواعد وصنّف ضروب القول بالاضافة الى الألوان الشعرية والمحسنات البديعية والأوزان والأعاريض ، لم يألُ جهداً في حصر الأدب وجعله يخضع لسيطرة القواعد . فاذا كانت الشريعة ، على حد قول القديس بولس . تفترض المعصية والخطيئة ، فان القاعدة تفترض إمكان المخالفة .

فكان لزاماً علينا ، حين نعالج الآثار الأدبية الحديثة ، ان نحدّ من طموح البنيوية الثقافية العامة وان نجعل المقاربة اكثر نسبية . ومن الواجب والمفيد ان نرى في هذه الآثار منظومات دالة ، وكلية متماسكة في اجزائها . فالأعمال الأدبية والمجتمعات لا تنتمي جميعاً الى هيكل موحّد للوغوس واحد ولغة الأثر الفني مختلفة في مادتها عن اللغة الثقافية المحيطة به ، فلا يسعنا ان نضع اللغتين جنباً الى جنب حتى نستنبط منهما مجموعة منسجمة من الدلالات . وهل من حاجة الى تذكير القارىء بأن معظم المؤلفات الكبرى الحديثة لم تظهر علاقتها بالعالم الخارجي إلا في صيغة الرفض والتناقض والاعتراض . ومن شأن النقد « الذاتي » ان يجلو في اسلوب النصوص الأدبية وفي قضاياها المعلنة ، تلك العناصر المتحولة التي تشير الى التنافر والتمرد والسخرية والاستخفاف ، وبكلمة موجزة ، لا بد لهذا النقد ان يوضح كل ما يسبغ على الروائع الأدبية في عالمنا الراهن معنى الانحراف والشذوذ على القاعدة الثقافية

التي انبثقت منها . ولك ان تلمح آنئذٍ تشعباً غريباً في دلالة الأثر الفني ،
اي ان العناصر التي اسهمت في التناسق العضوي للعمل الأدبي بسبب علاقاتها
المتبادلة هي بعينهــا تلك التي تدعم ، من طرف آخر ، التباين والتمرد على
الأدب السابق والبيئة المحيطة . وأنا لا اذكر هنا إلا بعض الحقائق البسيطة ؛
فرواية الفرنسي « ستندال » المسماة « الأحمر والأسود » هي مثلاً أثر فني
تتحكم به علاقات داخلية شكلية متجاوبة فيما بينها، لكنها ايضاً انتقاد موجّه
الى المجتمع بعد عودة الملكية الى فرنسا . فالعناصر المؤتلفة فيما بينهــا داخل
الأثر الأدبي هي التي تدلي ايضاً بمعاني الخلاف والتنافر . ومدار البحث هنا هو
ان نتوصل الى استجلاء التوافق داخل العمل الفني . وكذلك مدى التعارض
الذي يبديه الكاتب إذا توسعنا في الأثر ونظرنا اليه في علاقته بالبيئة . وبهذه
الموازنة ، يبدو لنا قادراً على جمع المتناقضات ، لأنه يقرن العلاقات الايجابية
التي تؤلف شكله المادي بعلاقة سلبية تدعم انطلاقه الذي لا حدّ له .

ومعنى ذلك ان البنيات « الذاتية » للأثر تزاوجها شبكة من العلائق
التي تظهره على مهـــاد يتعالى عليه ، والذي بدوره يعلو عليه . فالطاقات
المتوترة الضمنية التي يحيا بهـا العمل الشيء الأدبي تنطوي على قوى تهدم البنية
ولن نستطيع فهمها ما لم نقارن الأثر بأصوله ومفاعيله البعيدة والبيئة المحيطة
به . وفي هذه المناسبة ، لا تتوفر لنا المؤشرات الرئيسية خارج العمل الفني
بل في داخله ، شريطة ان نعرف كيف نلتمسها .

فالمؤلف . في كتابه . ينكر ذاته ويتجاوزها ويغيّر ما بها . كما ينكر
شرعية الواقع الذي يحدق به بدافع من عواطف الرغبة والرجاء والسخط .
وبالتالي يفضي بنا استجلاء العلاقات الداخليـــة في الأثر الأدبي الى استقصاء
علاقات التباين والتغاير بينه وبين اسبابه المباشرة . فهناك رجل تحوّل الى

كان آخر عندما اصبح مؤلفاً، وهذا الكتاب عندما ينفذ في المحيط الخارجي برغم قراءه على ان يغيّروا نظرتهم الى ذاتهم والى الوجود . ويتدخل هنا من جديد هذا البُعد « الوجودي » : اي النفسي والاجتماعي ، الذي أعرضنا عنه مؤقتاً لما تناولنا علاقات الأثر الداخلية .وها نحن نعود اليه لأن هذه العلاقات هي التي تردّنا اليه . ونحن لا نبتغي ان نلتمس في علم النفس وفي علم الاجتماع الشروط الكافية لانتاج الأثر الفني . بل نتعرّف فيها الى الشروط اللازمة لنشأتها وتأثيرها. فالبنية المبنية للعمل الأدبي تحيلنا الى ذات بانية ، كما أنها تحيلنا الى محيط ثقافي ينضم اليه العمل الفني ويثير فيه الاضطراب والتحدّي ، في أغلب الأحيان. وها نحن نستعيد بالفعل ذاتها المسائل التي يعالجها تاريخ الأدب، .ها هو الأثر ، بوصفه حدثاً ، يعود الينا ؛ وهو حدث) صادر عن وجدان ولا يستوفي إلا في وجدان القارىء . من خلال النشر والمطالعة . فهناك نقلة الى صعيد الأثر الفني (واردة فيه على نحو من الجلاء والوضوح)وهناك نقلة ثانية من العمل الأدبي الى العالم الخارجي . والثابت انه لن يتسنى لي اطلاقاً ان الم بالمؤلف قبل قيامه بالتأليف ، ولكن يحق لي . بل يجب عليّ،ان اتقصّى اثره في كتابه وأن اتساءل عن هوية المتكلم . كذلك لا بد لي من ان اتساءل ايضاً عن المخاطب (الحقيقي أو الوهمي ، الجماعي أو الفردي) الذي توجهت اليه الكلمة الأدبية ؟ وعبر أية مسافة فاصلة؟ وما هي العوائق التي اعترضت سبيلها ؟وما هي الوسيلة التي اخذ بها الكاتب ؟وحينئذ فقط يتضح المسار الكامل للعمل الفني ، لأني أضفت الى مسار النصّ توضيحاً للمسار القصيري المتضمن في مسار النصّ .

ان الدراسة « البنوية »– إذ توضح كيف هو محكي –تحتفظ هنا بقيمتها المحورية ، إلاّ انها تتخلى عن اعتبار شبكة اللائق الداخلية للأثر ، الشيء الدالّ

وحده : فالعناصر المشتّتة للكتاب او للصفحة هي أيضاً مجال معبر يجتازها. ولي لأتبين في طريقة الكلام بالكلام ، علاقته مع ما هو ، قبل ولادة الأثر وبعد نشره ، ليس بعد او لم يعد كلاماً .

والذي يحد من صلاحية النظرية البنيوية ، هو ان المعبر الذي اشرت اليه لا يتحقق في « الوسيط » المتجانس والمتواصل الذي هو اللسان المبين . فقد تعترضنا حلقات مفقودة أهمها تلك التي حدث فيها الانتقال الى الكلام واللجوء الى الأدب والخيال. وما من أثر أدبي معاصر إلا حمل في طياته المؤشر على نشأته أو المبرر لولادته (وخير دليل على ذلك رواية الفرنسي بروست المسماة « البحث عن الزمن الضائع » ، وكتاب الفرنسي مونتاين Montaigne المسمى « التجارب » لا يقل دلالة عند القارىء اللبيب) . فعلينا إذن ان نتقصى في الأثر الفني الطبيعة النوعية للرغبة او تلك الطاقة (أو العبقرية) التي سعت الى ادراك ذاتها واثبات وجودها عندما انتجت العمل الأدبي . وهناك حلقة مفقودة ثانية سوف نستعين بالألماني « شبيتزر » Spitzer لكشف النقاب عنها،عندما نرى ان شخصية الكاتب مرتبطة بمنظومة من الانحرافات والفوارق تقاس بالنسبة للغة « السائدة » لوضع ثقافي – انحراف يجد شكله الاقصى في الافراط الأهوج الذي نجده في بعض الآثار المتطرفة – الا ان الثقافة تحتويه او تحاول احتواءه في اللسان المألوف بخاصة عن طريق التفسير النقدي . فيبدو لنا العمل الأدبي وكأنه استثناء (باب «عجيب ») ليدل على الكاتب الذي يريد ان يؤكد تفرّده ، ويشير الى تمرده الذي لا هوادة فيه احياناً . لكن هذا الشذوذ ، حين يمد الى اللغة ، فقَدَ مزية التباعد والانفصال لحسن حظه او سوء طالعه ، ورضخ لا محالة وبفضل القراءة المتبصرّة التي تستوعب كل استثناء،الى ما اسماه الدنماركي كير كغارد «العام» أي ما هو من مرتبة ما يمكن

ان يضج في المنظور العقلاني كليًا . وفي اقصى درجات الغرابة ـ وبسبب هذه الغرابة بعينها ـ لا تلبث بعض الأعمال الشاذة ـ ان تصبح مثالاً يحتذى في الشذوذ ، وبالتالي تغدو بمثابة النماذج .

وتطالعنا من جديد تلك القضية التي المنا بها في مطلع هذه الدراسة . فقد قلنا : اننا لا نريد للنقد ان يكون فقط الصدى المتعدد المتجاوب مع تعدد العوالم الأدبية . ولكن السؤال هنا : ألا يوقعنا تعميم القول النقدي في محذور آخر؟ ونحن اذ نتحدث عما تتضمنه الآثار من انقطاع وتقطّع ، نكون قد وضعنا قولاً شفافاً ومتواصلاً ، هو قول العلم . معنى ذلك ان الشذوذ الصارخ والتباين الواسع والتناقض الشديد في الآثار وبين الآثار ، كل هذا يستحيل الى موضوعات يتناولها كلام منسجم متأنٍ يملأ الفراغ ويذيبه في عملية الفهم والتبصّر . فالقول النقدي يوحد ذلك المجال الذي يقوم باستقصائه ، وهو كلما تابع هذا التوحيد ، ابتعد عن الحقيقة الأدبية المتعددة المتشعبة التي يخوض فيها . ولقد الحّ موريس بلانشو على المسألة التالية : بين الثقافة التي تجنح الى توحيد القول العقلاني وتعميمه ، وبين الأدب الذي يعلن السخط والأنكار ، يقف النقد عادة (موقفاً منكراً) الى جانب الثقافة . وفي ذلك تشويه للآثار الكبرى وابطال لسحرها ـ بفعل التفسير والتعليق ـ في سبيل ان يتقلبها الناس وتفرَّغ في تراثهم المشترك . ثم ان الموروث الهيجلي الذي نعيش عليه اليوم . هو الذي يدعونا الى استيعاب افعال القطيعة الكبرى ، على انها لحظات من صيرورة الروح اذ طالما انها تجلت فلم تخلد الى الصمت فتطويها ظلمات النسيان ، لا يمكنها ان تفلت من نظرة ترغب ان تحيط عقلياً بكلية الواقع .

ولكن لا ينبغي للنقد المتبصر ان يجعل المختلف متشابهاً . فهو لن يكون تبصراً صحيحاً ما لم يدرك التباس بوصفه تباينا ما لم يشمل ذاته في

عملية الفهم ، وعلاقتــه بالأثر الأدبي . والثابت ان القول النقدي يختلف في جوهره عن قول الأعمال التي يسائل ويوضــح فهو ليس امتداداً ولا انعكاساً للآثار الفنية . ولا يقوم بديلا عقلانياً لها . فاذا ادرك النقد هذا الفارق وكذلك العلاقة بينه وبين الأثر الأدبي ، تجنب محاذير الحديث الصادر من جانب واحد فقط . وإذا هو ذهب مذهب الأثر الأدبي وتحدث مثله وجرى مجراه ، كان صيحة في واد وتعبيراً عن ذاته . أمــا إذا نصب نفسه بديلا للأثر الأدبي . وتكلم بلسانه ، انغلق على نظامه الخاص واقتصر على حلقته المفرغة . فهناك بعض التقنيات ، ذات المظهر العلمي الدقيق ، التي لا تفضي إلا الى اثبات حسن تطبيقها لأنها تكرر فقط مسبقاتها . والآلة التي لا تطبق الا على مادة واحدة لا تجد في متناولها سوى هذه المادة ، وهي تدعو الى الظن بأنها الوسيلة الممكنة الوحيدة . فانعزال القول النقدي هو اكبر شرك ينصب له ولا بد من اجتنابه. فاذا اسلس قياده للعمــل الفني شاركه عزلته ، وإذا استقل عنه استقلالاً صريحاً ، سلك مسلكه الفريد ولن يكون المرجع الذي يعود اليه سوى ذريعة لمقارنة يمكن اسقاطها من حسابنا إذا توخينا الدقة في البحث . واذا أعمت الدقة العلمية بصيرة الناقد حبس نفسه فقط في « الوقائع » الملازمة للمنهج المتبع وقبع في مكانه لا يريم . كل هذه المحاذير نستطيع تحديدها بقولنا انها ناجمة عن فقدان الشعور بالفارق . فتكرار النص الأدبي ، ونظم قصيدة مستقلة في صدده ، وجرد محتوياته جرداً دقيقــاً ، كل هذا يؤدي الى بحث نقدي من جانب واحد ، يتحدث حديثاً منفرداً . لكن تلك المحاذير جميعاً لا تكون وبيلة إذا اعتبرناها مرحلة من مراحل صيرورة الفكر : أي لا بدلنا بادىء ذي بدء من ان نصغي الى العمل الأدبي ونتطابق معه ونردده في قرارة نفوسنا ، ثم في مرحلة ثانية تأخذ باجتلاء جميع الوقائع الموضوعية (بفضل التقنيات) وفي مرحلة ثالثة نشرع بتفسير هذه الظواهر تفسيراً حراً ، فيظهر لنا عندئذ

انها رغم موضوعيتها الظاهرة ، حصيلة أول اختيار في التفسير . تلك هي الفترات المتناسقة الثلاث (من التعاطف العفوي ، الى الدراسة الموضوعية ، ثم التفكير الحر الطليق) التي تجعل النقد يعتمد بآن واحد على اليقين المباشر الذي توفره المطالعة الأولى ، وعلى التحقق من صحة التقنية « العلمية » مما يؤدي الى تفسير محتمل معقول . وبالتالي يسير البحث النقدي ، قدر الامكان ، بين قبول كل شيء في النص (بفعل التعاطف) وتحديد كل شيء (بفعل التبصر) . وبذلك نتأكد من ان التكوين الداخلي للقول النقدي بقي وثيق الصلة بالتكوين الداخلي للأثر الأدبي الذي قامت بتحليله ، منتقلة من تبعية عطوفة استقلال نابه . ويستند استقلالنا النقدي (الذي لولاه لما وجد شرح ممكن) الى علاقتنا الطليقة المتنوعة بحقيقة الأثر الفني التي لا تتحول . ثم ان ابتعادنا الذاتي عن العمل الأدبي ربما واكبه مزيد من الاهتمام والتبجيل . وبهذا الشرط فقط لا يكون النقد « اداة عازبة » بل يُزف الى العمل الادبي ، فالاعتراف بالفارق شرط لازم لكل لقاء صحيح . لكن النقد ، والحق يقال ، ليس إلا قرين المملكة الحاكمة التي هي الشعر ، والذرية المنحدرة من هذا القران لا ترث الملك . وقد تتهدد هذا الزواج جميع المحاذير التي تتهدد أي زواج آخر . وانت تعلم ان هناك انماطاً عصابية من القران : اولاً حين لا يعترف أحد الزوجين بحقيقة الكائن الثاني الذي يدعي عشقه . ولا يعتبره انساناً قائماً بذاته بل يكون عنده بمثابة الركيزة التي اسقط عليها هواه فجعله كائناً آخر . وهناك حالة معاكسة للأولى ، يذوب فيها العاشق وينقاد الى معشوقه انقياداً اعمى . وأخيراً الزواج الذي لا ينصب فيه الهيام على الشخص بالذات ، بل على ما يتصل به أو يحيط به من مال ومحتد وما الى ذلك.

وقصارى القول ، ان البحث النقدي يوائم بين حقيقتين شخصيتين ويدوم ما دام محافظاً على هوية كل منهما . ومع ذلك لا بد من القول بان نمط

وجود الأثر الفني يختلف اختلافاً جذرياً عن وجودي . فالأثر لا يصير كائناً حياً الا عندما اطالعه وأضفي عليه معالم الشخصية المعبّرة الجذّابة ، وينبغي اذن ان ارد اليه الروح حتى اهيم به واحمله ينطلق بالكلام الذي اجيب عنه؛ ولقد قيل ان العمل الأدبي هو في بادىء أمره «فقيدنا الغالي» الذي يدعونا الى أن نبعثه من مرقده أو ان نستحضره على الأقل بأشدّ ما يكون الاستحضار . ولما كانت المقارنة التي اجريتها - بصورة عابرة - بين النقد والزواج لا تولي اهمية كبرى للجانب الخيالي الذي يتسّم به كل انتاج ادبي ، فاني أجدني مكرهاً الى الاستعانة بأسطورة « اورفيوس » الذي قصد الى الدار الآخرة حتى يستعيد زوجه الشابة المتوفاة ليلة زفافها ، أو بأوديسة هوميروس وفيها تنبعث بالقرب من دم الأضاحي اشباح يناشدها البطل اوديسوس ان تكشف له عما آلت اليه من مصير ، وان تهديه سواء السبيل حتى يستوفي قدره الخاص (ويستمر في رحلته) . وكان الاله « هرميس » عند الاغريق القدامى ، سارح الأرواح وسيّد المفسرين ، يعبر التخوم بين العالمين ، ويبعث من مرقده كل من غاب في مهاوي العدم وضاع في غياهب النسيان .

وانا لم اتطرق بعد الى تلك المناهج النقدية التي دار النقاش حولها في ايامنا كالنقد الاجتماعي (السوسيولوجي) والنقد النفسي ، والنقد الظاهري (فينومنولوجي) والنقد اللغوي . ونقد الموضوعات Thématique . فقد اضيفت هذه المقاربات الى المقاربة التاريخية ولم تتمكن من أن تحلّ محلها . والذي دعا الى نشوئها هو امكان نقل كل من هذه الدراسات الانسانية الى نطاق الأدب . وهي محاولات مثمرة من عدة وجوه ، اولها ان العلوم الانسانية اخذت تتصدى للواقعة الأدبية من زاوية جديدة لتكشف

النقاب عن خصائص ومضامين لا نزال نجهلها . وثانيها ان هذه العلوم التي تعالج السلوك « المتوسط » للجماعات تستطيع ان تتناول أيضاً افضل ما يتمتع به الانسان من حرية وابداع وان تختبر عمق تفسيرها استناداً الى نماذج فريدة ، وان تجرّب طاقتها ومدى حدودها معاً في مجال قد يناسبها . الا انه ينبغي للباحث ، في كل هذه المناهج النقدية ، ان يتساءل عن صلاحية براهينه وحججه ، وعن مدى اختصاصه ، وعما اذا كانت الأسباب والظواهر التي يعوّل عليها مقنعة كافية ، ام انها فقط ملازمة لبحثه ، وعن صحة العلاقات المتبادلة التي يقيمها (ضمن مجموعة كلية) . وبكلمة موجزة ، لابدّ له من تقدير ملاءمة النتائج التي يسفر عنها موضوع دراسته . والواضح أن مثل هذا التقدير ليس من شأن التقنية العلمية ذاتها ، ولا يمتّ بسبب الى اي من هذه المناهج ، بل على المتفع ان يقرر بنفسه (متحملاً مسؤوليته الكاملة ودون اللجوء الى أية تقنية مسبقة) فيما اذا كان النهج المتبع قد لاقى من الرضا والاستحسان وأتاح له ان يجلو حقاً دلالة الانتاج الأدبي . فلا تتطور المناهج في أدق الدراسات العلمية ولا تصير اكثر مرونة ما لم يطرأ عليها نقد لم يتوقعه المنهج بالذات (وذلك في اعقاب المحاولات والتجارب والمنازعات النظرية) . ولئن كانت هذه المناهج المحدثة ثمينة في نطاق الأدب ، فاهمّ منها القدرة على ممارسة نقدها كلما سنحت الفرصة . وعندما تتجلى روح النقد جلاء تاماً . ولا بد لهذه اليقظة من ان تمارس ، كما قلنا ، على عدة مستويات ، وان نضيف الى تفنيد المنهاج تفنيداً اولياً مستهدفاً اصلاح الأداة المستخدمة ، نقداً ثانياً اكثر حرية واقناعاً متوخياً تحديد المهمة التي انيطت بمختلف الأدوات الفرعية في اطار الوحدة العلمية الشاملة . ويفترض هذا التحديد ، الذي يمكننا تسميته بالتحديد الفلسفي ، مقارنة اجمالية بين الأثر الفني من جميع وجوهه ، وبين التقنيات الجزئية الجاهزة ؛ وبعد هذه المقارنة ، يكون من الواضح ان نختار الوسائل الملائمة لكل اثر

فني حسب مقتضياته الخاصة . فلا نفرض على الأدب بأسره مقاربة واحدة بل نجعل القصيدة أو الكتاب يدلنا ـ ان صح القول ـ على افضل السبل المؤدية الى فهمه . وكلما تزود الناقد بالثقافة الصحيحة . كلما امكنه التعرّف الى التحولات الطارئة عبر العصور على مفهوم الأنتاج الأدبي . لان وضع الأثر الفني امر أساسي لابد أن يستجيب له التفسير الملائم ، قدر المستطاع .

واذا كان لنا في نهاية المطاف ان نحدد المثل الأعلى للنقد ، قلنا انه مركب من الدقة المنهجية (المرتبطة بالتقنيات ووسائلها المحققة) ومن التحرّر التأملي (يجعل المرء طليقاً حيال كل قيد مذهبي) . فالتقنيات الخاضعة للتكرار تقتطع مستويات متجانسة في الانتاج الأدبي وتجلو ما اسميناه « الوجه الموضوعي » ، فتقدّم بين ايدينا كشفاً متعدد الجوانب . واذا ضُبطت هذه التقنيات تيسر نقلها وكانت ملكاً مشاعاً بين كل الذين يبذلون الجهد اللازم للحصول عليها . اذ ان التقنية تُدخل . « الاعفال » على الذين يستخدمونها بحذاقة .

يكون العمل الجماعي ممكناً بل مرغوباً فيه لأن الاعلام التونيقي آنئذ يتراكم بمدة اقصر . وعند الاقتضاء ، تكون التقنية آلية ، فتستودع الآلة جزءاً أو كلا من المنهج النقدي . وقتئذ لا يختلف عمل « المساعد » في نوعيته ، عن عمل « الأستاذ » بل بوسعه ان يحل محلّه في اية لحظة ولا تفسد النتائج :

لكن الأمر على خلاف بالنسبة للتفكير الحر الذي يتخير التقنيات ويطورها . ويزداد الخلاف بالنسبة للتأمل الذي يفسر الوقائع التي اوضحتها التقنيات . فهو يتوق الى شمول اوسع من الخبرة التقنية ، ويحاول اقامة علاقة أوثق بالأثر الفني الذي يدرسه . فهو يسعى على حد سواء الى استيعاب افضل وتنوع اشد ، كما يمكنه الانطلاق من ادنى درجة ممكنة ـ أي من الجهل التام وانتفاء المعرفة ـ ليرقى الى أعمق فهم مستطاع يكون فيه الجانب الشكلي

والمادي الذي اظهرته التقنية احدى معطياته الجزئية أو مجرد معاينة فرعية تنتظر تفسيراً لها . وكل ما يدركه التأمل أو يقوم باعداده ، انما يذيعه بين الناس ولا يفرضه فرضاً ، فهو يدعو الى الوفاق بعد تحكيم النظر كما يدعو الى النقاش والأعتراض . وما من أحد يستطيع القول - إلا في شيء من المغالطة - إنه يتأس بتفكير ناقد آخر ويستكمل بحثه .

ومن شأن التفكير الحر - بدافع حريته ذاتها - ان يعاود ادراجه . وألا تقتصر فائدته على نقل المعرفة أو المهارة الآلية ،بل يتجاوز ذلك ويدعو الى ممارسة الحرية المنطلقة دائماً من بداية جديدة . وأنا أبعد الناس عن الفكرة التي تعتبر النقد ضرباً من العبث اشبه بعمل العملاق « سيزيف » الذي يتكرر دون جدوى . لأن نقطة انطلاق التأمل تستند الى قاعدة من المعرفة لا تغفل فيها مبدئياً الأبحاث السابقة ، ولا المعطيات التي وفرها الاستقصاء التقني ، وبالتالي لا يكون الأنطلاق من العدم .

ومع ذلك لا بد للتفكير من ان يكتشف خط سيره وشكل مسيرته من البداية الى النهاية . وإذا تيسر لنا أن نتوارث النتائج التي تجمعها التقنيات « الموضوعية » . فاننا هنا لا نرث أحداً من الناس . بل لا نرث ذاتنا . ومن ضرورات التفكير ان نملك طاقة من الالهام النقدي لا نستطيع ان نتوقع أنبثاقها ولا مآلها . فاذا أراد النقد ان يستجيب لرسالته كاملة وان يكون قولا حصيفا للانتاج الأدبي ، فلا يجوز له ان ينحصر داخل حدود المعرفة القابلة للتحقيق بل لا بد له من ان يغدو بدوره اثراً فريداً قائماً في حد ذاته ، وان يتحمل جميع التبعات التي يتحملها الأثر الفني . وبالتالي يطبع بطابع شخص معين : لكنه انسان روّض نفسه على المعرفة « الموضوعية » والتقنية العلمية ، وآنئذ ليكون النقد علماً موضوعه الكلام وقد استمد في كلام جديد

ويكون تحليلاً للحدث الشعري يرقى بدوره الى مرتبة الحدث . وطالما ان النقد يغوص في مادة الأثر الأدبي . ونعقد جزئياته وكيانه الشكلي ووشائجه الحميمة وعلاقاته الخارجية ، فانه يتعرّف في ذلك كله وبكل تأكيد الى معالم فعل » كان قد أعاده على طريقته ، وهو إذ يدلي بحكم عن هذا الفعل يقضي عليه دلالة واسعة ، هي حصيلة حقيقته الداخلية وعلائقه الخارجية ، ومضمونه الصريح ومرماه الضمني فان النقد يغدو بدوره فعلا ،ويعبر ، ويلتقل حتى تستجيب له في مستقبل يكون قد استثاره افعال اخرى اكثر صفاء واعز سلطانا .

* * *

ب ـ الناقد ليو شبيتزر (١٨٨٧ ـ ١٩٦٠) Leo spitzer وقراءة الأساليب

بدأ ليو شبيتزر النمساوي بفقه اللغة ونشأ على يد بعض العلماء الألمان الذين تفرغوا في مطلع هذا القرن لدراسة اللغات الأوربية المتحدرة من أصل لاتيني . وفي ابحاثه انطلق ليوشبيتزر دائماً من معرفة وضعية اساسية واسعة غاية الاتساع جعلته يألف تلك القوانين الآلية المتحكمة بتطور اللغات المذكورة. واستاذه ميير لوبكه (١٨٦١ - ١٩٣٦) كان له قدوة حسنة في السيطرة على المادة اللفظية سيطرة منظمة عقلانية . وكان بوسع شبيتزر ان يحذو حذوه فيقنع بعلم النحو التاريخي وعلم الاشتقاق وعلم المفردات ، أو ان يتمثل بغيره من الاساتذة فيبذل جهده ليجعل من دراسة تطور اللغة علماً قائماً في حدّ ذاته .

لقد حظي شبيتزر بخيرة المعلمين . ومن خصائص التربية الناجحة انها تحرر فكر الطالب المعطاء وبعد ان تزوده بزاد علمي وفير ، تدفعه الى ارتياد بقاع مجهولة . ولقد سجل شبيتزر في مقدمة كتابه «علم اللغة وتاريخ الأدب» (عام ١٩٤٨) مراحل سيرته الفكرية واعاد الى الذاكرة مشاعر السخط والاستنكار التي المّت به بازاء ذلك الاسراف في الحيطة « الوضعية » لدى استاذه لوبكه ، حتى بدا له ان اعمال هذا الأستاذ تتناول اللغة الفرنسية في ما قبل تاريخها ولا تعالجها في تاريخها الحي المعاصر . وازداد نفوره من الدراسات

الحذرة ، المسرفة في حذرها ، التي يقوم بهـا مؤرخو الأدب ، حتى بدت له تافهة لا خير فيها لكثرة ما ابتعدت عن مظاهر الحيـاة وضلت في متاهات فرعية ، وتفاصيل جزئية ، وشروح عقيمة .

حتى في دراسة التحولات الصوتيـة Phonétique لم يقنع شبيتزر بالقوانين الآلية التي شغلت مكان الصدارة لدى اتباع نزعة كاملة من نزعات علم اللغة ، بل وقع اختياره على آراء هوغو شوشارت (١٨٤٢ - ١٩٢٧) الذي كافح النزعة الآليـة le mécanisme كفاحاً مستمراً وانتصر للاشتقاق القائم على التعليل ، واخذ بفكرة الابداع اليومي الدؤوب (وفي وقت لاحق ، في عام ١٩٢٢ ، اصدر شبيتزر كتابه «الموجز في آراء هوغو شوشارت أو المدخل الى علم اللغة العام ») وكان لهذا الاختيار دلالته الكبرى لأنه وضع شبيتزر في مصاف اولئك الذين يعنون بالتحول اللفظي المعبر عن مقاصد الشخص المتكلم دون ان ينكروا وجود القوانين الذاتية في اللغة . فهم يسعون الى ادراك الذات الناطقة (فرداً كان أم جماعة) من خلال توليد المفردات الجديدة ، أو تغيير معالم الكلمات أو سبك العبارات المستحدثة ، وبذلك يحق لنا أن نرجع آراء شبيتزر الى نظريات الرومانسيين من علماء اللغة الذين حاولوا ان يلتمسوا في الكلام تلك الخصائص التي تتميز بها «عبقرية» الشعوب والأحقاب التاريخية : وكان شبيتزر ، بالاضافة الى ذلك ، يتجـاوز البحث الوضعي الصرف ، والضبط الآلي للقواعد ، ليرقى الى منابع علم اللغة بالذات . والذي يبدو في كتاباته من قبيل التمرد هو في حقيقة أمره ، تقرب من روّاد هذا اللون من الدراسات من امثال دييز Diez وغريم Grimm .

وشبيتزر اقدر من غيره على معالجة اطوار اللغة وخطوط تطورها ، لكنه ما لبث ان أقبل على ظواهرها الشاذة المتقلبة ، وفيها تظهر استعمالات

خاصة للمـادة اللغوية الجاهزة التي يتعرف بها الأفراد . فالاهواء والحاجات والغايات الحيوية قد تحدث تبدلات لغوية في غاية الخطورة ، طارئة حيناً فلا تتصل إلاّ بشخص المتكلم ، وثابتة حيناً آخر لأن اللغة الشائعة تكون قد استوعبتها. ومدار البحث آنئذ هو دراسة التحول من جهة ووضع «تشخيص» للدلالة الذي ينطوي عليه من جهة ثانية . وفي هذا التشخيص يسعى الباحث الى معرفة الفعل الذهني الذي تسبب باجراء التغيير ، فيعالج التحول بوصفه عرضاً من الأعراض . فلن يكون للمعرفـة اللغوية المحضة (التي تجيب عن السؤال : كيف تم التحول ؟) الا قيمة الأداة أو الوسيلة. وهي تخضع لسؤال آخر : لماذا تمّ التحول ؟ ولعلك تلقى مثل هـــذا الاهتمام لدى احد تلامذة « فرديناند دو سوسور » Saussure وهو شارل بالي Bally من مدينة جنيف. لكن هذا الأخير درس حياة اللسان في وقائع اللغة Langue اي في التعابير التي تضعها الجماعات بصورة مغفلة تلبية لظروف معاشها . اما شبيتزر فقد أراد ان يمضي الى حد دراسة « وقائع الكلام » Parole وتحليل الانحراف الفردي والأسلوب الخاص الذي ينم عن شخصية الكاتب . وهو ، الى ذلك ، لم ينقطع ابداً عن القيام بابحاث موازية في مجال التعابير العامة (أو « وقائع اللغة » على حد قول سوسور) ، وان أولى عنايته الكبرى لدراسة « الصيغ المعبرة » التي اوردها المبدعون في لغتهم الخاصة (أو « وقائع الكلام » كما يقول سوسور) .

وبذلك يضع علم اللغة كل ما توصل اليه من معرفة في خدمة عـــلم الاسلوب Stylistique المطبق في تحليل الآثار الأدبية . وربما كان من المفيد تذكير القارىء بان اول كتاب نشره شبيتزر هو بحث مسهب في عمليـــة التوليد اللفظي Néologisme عند الكاتب الفرنسي رابليه Rabelais ، وكان

من قبيل المثال الذي ضربه « شبيتزر » حول اثر التوليد اللفظي في الأسلوب (وعنوان الكتاب هو : « التوليد بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب متمثلا في مؤلفات رابليه » طبع في مدينة هاليه في المانيا . عام ١٩١٠) . وفي هذا الموضوع وهذا العنوان دلالة بالغة ، لأنك تجد « شبيتزر » يتصدى لأحدى المسائل التقليدية في علم اللغة وهي توليد المفردات ، لكنه ينقل فضل الأبداع من اللغة الى الكاتب ، أو بتعبير آخر ، يولي عنايته احد الكتاب القلائل الذين اشتهروا بوضع المفردات الجديدة . وبالتالي ينسب التوليد هنا الى فرد من الأفراد أو بالاحرى الى مشروع جمالي يرمي الى خلق عالم خيالي انطلاقاً من عناصر الواقع . وحينئذ لا يكون استقصاء الواقعة اللغوية مجرد فضول وسيط ، بل يصبح مسلكاً ضرورياً حتى نجد الباعث على انشائها والغاية المتوخاة منها والطاقة المنظمة لها . وبوسعنا ايضاً ان نرجع كل ما نرصده في الأثر الأدبي من وقائع متنوعة الى وحدة الهدف (أو « الفكر » أو « المزاج ») وبذلك يتم الانتقال من علم اللغة الى علم الأدب ، ونقف على اللغة في تطورها لتغدو أدباً ، من حيث الحركة وكيفية التأليف والافراط في استعمال بعض المفردات . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية . يمكننا ان نتصدى للأدب انطلاقاً من مادته اللفظية أو بوصفه نصا . فاذا كان الأساس في المعرفة الأدبية ان نتتبع نشأة العمل الفني ، امتدت مسيرتنا حتى شملت « التاريخ الخلفي » للمفردات والصيغ المستعملة في الأثر الأدبي . وازداد فهمنا لكل العلاقات « المادية » التي اسهمت في تكوين الدلالة .

وهذه الدراسة التي يقوم بها علم الأسلوب ليست إلا ناحية واحدة من جملة نواحي النشاط الممكنة التي يطمح اليها هذا العلم اللغوي الذي يريد ان يطبق معرفته على النطاق الأدبي . ونحن نخطيء في فهمنا شخصية شبيتزر لو

رأينا فيه انساناً هجر فقه اللغة وانصرف الى « نقد » فحول الكتاب أي الى لون رفيع من الوان شرح النصوص . والحق ان صاحبنا لم يتخل اطلاقاً عن علم اللغة الصرف Linguistique في حد ذاته وظـــل هذا العلم عنده بمثابة الموقف المبدئي الأسيل أو بمثابة المعرفة الأساسية التي يغرف من نبعها ؛ ولأن هذه المعرفة قد تميزت عنده بمثل تلك الميزة ، فلا ينبغي لها ان تقبع في حدود اختصاصها وتذعن للتصنيف التقليدي للعلوم . ذلك لأن علم اللغة هو عـــلم « المبنى » في صلته « بالمعنى » ، فهو يملك القدرة على الشرح والتفسير . ولا بد من الاستعانة به حينما وجد لسان يقرأ ومعنى يحتاج الى الابانة والايضاح. ولا يجهل القارىء الفرنسي تلك المحاولات الراهنة التي اعقبت هذا اللون من الدراسات اللغوية واخذت تدرس من ناحية اللغة مختلف المؤســات العامة كالايديولوجيات والمذاهب الاجتماعية ووسائل النشر والاعلان وما الى ذلك. لكنه يجهل في الغالب ان هذه المحاولات ليست حديثة العهد وانهـا حدثت منذ زمن بعيد ولو انها انطلقت ، في حقيقة امرها ، من قاعدة مغايرة تختلف عن النظرية البنيوية المعاصرة في اللغة . فكان « شبيتزر » منذ عام ١٩٤٨ من اوائل الذين استخدموا طريقة الشرح الأسلوبي Stylistique في تحليل لغـة « الدعاية » الامريكية (بوصفها احـد الفنون الشعبية) . وايا كان اهتمامه بالانسان الناطق البليغ — أو الفنان — في العديد من ابحاثه ، إلا ان هـذا الاهتمام ظل على درجة واسعة من الشمول فلم يمتنع عن استقصاء شتى استعمالات اللسان . وأولى بعلم اللغة الذي هو اداة النقد الشاملة ان يستخدم في مختلف المجالات حيثما وجد اثر من آثار الانسان المتكلم (الذي يفكر ايضاً ويتخيل ويحـــلم ويكتب ويستمع) وليست الدراسة الأسلوبية لعيون الأدب الا تطبيقاً — ممتازاً رفيعاً — لمعرفة تأبى البقاء في حال من الحيطة والحياد. وربما توفرت موضوعات أخرى طالما أنسنا في نفوسنا المقدرة على القراءة الـــتي

تتناول شتى الظواهر اللغوية تناولاً صحيحاً . وما على الباحث ، حسب مقتضى الحال ، إلا ان يحدد احداثيات بحثه . فله ان يقرر مبدئياً انه يعتبر الأثر الأدبي منظومة عضوية مغلقة يتحكم بها انسجام خاص . كما له ان يقرر قراراً آخر فلا يعد الأثر الأدبي عملاً فردياً بل يسعى من خلاله الى استقصاء اطوار ثقافية (بتحديد بعض المجالات الدلالية) . وله كذلك ان يتتبع تاريخ احدى الكلمات وما يتصل بها من افكار ومفاهيم .

ولقد زاول شبيتزر علم الدلالات ليدعم ببرهان عكسي شرح الآثار الأدبية (وغالباً ما طبقه على بعض المفردات الرئيسية التي اقتبستها اللغة الشائعة من ميادين الشعر والفلسفة) . ففي « ابحاثه حول تاريخ الدلالات » تطالعنا دراسة رائعة لكلمة « بيئة » . وله ايضاً استقصاء في الأصول الفلسفية واللغوية لكلمة « الانسجام » الألمانية Stimmung (في مقالته المسماة « آراء كلاسيكية ومسيحية في مفهوم الانسجام الشامل » الصادرة عام ١٩٤٥) . وهما مثلان على نشاط ذلك « الاهتمام اللغوي » الذي لا يتناول فقط الانتاج الأدبي بل يتجاوزه الى التيارات الفكرية ايضاً . وكثيراً ما تحدث شبيتزر عن التكامل القائم بين علم الأسلوب وعلم تاريخ الدلالات في الجهة المقابلة . وانت تقرأ في المدخل الى كتابه « ابحاث في تاريخ الدلالات » قوله : « الغاية من هذه المقالات التي يضمها الكتاب ان توفر للقارىء برهاناً عكسياً على ما ذهبت اليه في كتابي السابق « ابحاث في الأسلوب » . ويدور موضوع هذه الأبحاث حول المؤلفين الأفراد الذين التمست شخصياتهم من كلامهم المصنف واسلوبهم الخاص ، بينما يدور الموضوع هنا حول المفردات التي اخذ بها المؤلفون في مختلف الأحقاب. فاذا عمدنا الى التصنيف الثنائي الذي وضعه اللغوي الألماني فوسلر Vossler

وجب علينا ان نرى في هذه المفردات ظواهر تسمو على اشخاص المؤلفين ، لأنها طبعت بشخصية الحضارات المتعاقبة ولو ان هذه الحضارات بدورها قد تكونت واصطبغت بصبغة الأفراد (الذين وضعوا الألفاظ المعبرة عن المشاعر السائدة في بيئتهم) . فاذا قبلنا بالتأثير المتبادل بين الكاتب والبيئة الثقافية المحيطة به ،جاء « علم تاريخ الدلالات » سنداً وتأييداً « لعلم الأسلوب »وغير معارض له . وبالتالي يبرز الأسلوب الفردي فوق مهاد جماعي اشبه بالذخيرة التي تضم مختلف الأساليب . وفي نهاية المطاف ، نتأكد من الوصول الى فهم اصح لوقائع الثقافة . ذلك لأننا اعترفنا بالاستقلال الجمالي للآثار الأدبية وتقصيناها بوصفها عوالم مغلقة ، لكننا ، من ناحية ثانية ، اعتبرناها بمثابة اجهزة « ارسال واستقبال » في التطور التاريخي للفعالية الانسانية . وطالما ان الدراسة الأسلوبية تصف البنية الجمالية في فترة معينة وتحلل العلاقات المتزامنة ، فقد كان من اليسير ان يؤخذ عليها انها تسقط التاريخ من حسابها . ومثل هذا النزاع دار مؤخراً حول احدى النظريات البنيوية الحديثة . اما شبيتزر فانه يرى التاريخ ماثلاً في كل الآثار الأدبية ، فهي تنطوي عليه وتشمله ، وهو محيط بها . ونحن لا ندرك الأسلوب الفني ما لم نستند الى مادة أولية لها موقعها في التاريخ . ويحق لنا ان نرى في كل انتاج ادبي بارز فتحاً جديداً لأنه أثر في فترته التاريخية بقدر ما تأثر بها . وعند هذا الحد ، كان بوسع شبيتزر ان يجنح الى انشاء نظرية في النقد تقوم على فلسفة ثقافية عامة وتظهر بمظهر المذهب المنتظم . لكنه أبى ان يحبس نفسه في جدران مثل هذه النظرية وآثر الاستمرار في المزاولة اليومية للشرح والتفسير ودراسة ظواهر التعبير النابضة بالحياة ، يحفزه على ذلك فضول شامل عميم ولون من الاحساس المرهف الذي لا يعرف التلكؤ والتردد كما لا يتحيز الى التعصب المنهجي. وبدلاً من ان يتولى ضبط العلاقات التي تصل علم المعاني التاريخي بعلم

الأسلوب . اكتفى صاحبنا بأن يبقي بينها حركة متناوبة ومثمرة . وحسبك ان تطالعه في شيء من الامعان لتدرك ان دراساته في الأسلوب قد أشبعت بالآراء المقتبسة من علم الدلالات التاريخي ، وان ابحاثه في تاريخ المفردات قد عتمدت ، في المقابل ، على النصوص الأدبية الكبرى . ولقد نشر مبادئه بين الناس في لهجة عنيفة تلائم حيويته الجامحة ، مناهضاً تارة مفهوماً لعلم الأسلوب خلا من المعرفة التاريخية (كالنقد الأمريكي الحديث) وساخراً تارة أخرى من تاريخ الأفكار الذي ضل سبيله في تمحيص لغوي مسرف لما يسمى « الأفكار الرئيسية » ، فاهتم بالآثار الأدبيـة المغمورة اهتماماً مفرطاً ، واهمل القيمة الجماليـــة لعيون الأدب (كما هي الحال في مساجلته الشهيرة مع الأمريكي لوفجوي Lovejoy) .

والذي لا ريب فيه هو ان هـــذه النزعة التجريبية الثابتة ، وهذا الاعتماد العنيد على ما توحي به القراءة ، وهـــذا الاحتكاك الدائم بالنصوص الكبرى ، لا يمكن ان يكون من قبيل التحيز لأحد المذاهب الوضعية ، بل هو ناجم عما تمليه طبيعته ، أو هو مظهر شخصي من مظاهر الأسلوب عند هذا الباحث في الأساليب . وانت تجده ، في كل ما تخيره من دراسات ، مفتوناً برونق الحياة شأنه في ذلك شأن كثير من معاصريه . وسواء أقبل على الانتاج الأدبي ام على اللغة الدارجة ام على تاريخ المفردات فهو دائماً يستهدف الكشف عن الحي . مؤثراً تحليل اللغة السائدة في مظاهرها العاطفية المشبوبة مثل لغة العشق ولغة الجوع وما الى ذلك (فقد كان شبيتزر ، ابان الحرب العالميـــة الأولى ، يمارس في النمسا وظيفة الرقيب على الرسائل التي بعث بهـا الأسرى الايطاليون الى ذويهم) . فهو بفطرته يتحرى التعـابير المثيرة المتوفزة والموضوعات التي يصبح فيها الكلام متأزماً عصبياً ، ويتقفّى في كل اثر ادبي عن

مفردات التي تشتد دلالة وايحاء بفضل العاطفة التي تحركها . وكذلك الأمر في تاريخ الكلمات عندما يتمرد كل جيل على التراث اللغوي السابق وتظهر الى الوجود خلافات جديدة وحاجات مستحدثة ومذاهب طريفة من التعبير. ومن هنا كان ولعه في ابراز المبادىء التي توحد بين الألفاظ المعبرة . فاذا هو اكب على دراسة مجالات المعاني المتزامنة لم يحاول ان يبرز فيها الفروق (كما اوصت به نظرية سوسور) بل توخى ، على العكس ، ان يقرب بينها. والحق انه لم يأخذ بتاريخ الفكر الألماني الذي يميل الى رد الظواهر الثقافية في حقبة ما الى ما يسميه « روح العصر » بوصفها قاسماً مشتركاً وثيقاً ،لكنه مع ذلك نزع دائماً الى النظرة الشاملة اكثر من نزوعه الى التجزئة التحليلية ، وبالتالي طالب بحقه في الحديث عن ذوق العصر أو روح العصر شريطة ان نرى فيها « مجموعة الخصائص التي انفردت بها فترة من الفترات أو تيار من التيارات ، ويسعى المؤرخ الى اعتبارها وحدة متكاملة ». وكان يريد أن يأخذ من النظرية الألمانية في تاريخ الفكر نزعتها الى الشمول ، وان يطرح ميلها الى التمحل والأساطير والموضوعات العامة . أي أنه يقبل من تاريخ الفكر وضوحه العقلي وثراءه العلمي شريطة الا يتعثر في هباء من المفاهيم المتناثرة . كما يرجو ان يتعرف في كل لفظة من الألفاظ وكل فكرة من الأفكار – عبر سياق تاريخي معين – الى وجود العواطف المتصلة بها اتصالاً وثيقاً .

هذا السعي الى كل ما ينبض بالحياة ،وهذه الرغبة في استجلاء مراكز التوحيد ، وهذا النشاط الدائب الذي يمنع شبيتزر من أن يخلد الى الراحة المجال المغلق لعلم اللغة الصرف ، كل ذلك دليل واضح على قوة شخصيته ، قبل أن يكون بنداً من بنود منهجه . فكلنا نتوقع ان نجد العالم في كتبه ودراساته ، واذا بنا امام انسان .ولقد عابوا عليه هذا الأمر ، وقالوا ان آراءه متفرّدة

وانها طبعت بطابع اهوائه الشخصية ولا يصح القياس عليها. وانا على العكس اجد فيه قدوة صالحة ، ومثالاً يحتذى ، للعالم الذي يستحيل عليه ان يتقيد بحدود علمه ، فيدفعه الشوق الى تحطيم الحواجز الفاصلة بين المعارف، وينطلق من علم اللغة الى علم الأسلوب والنقد الأدبي، والتفكير الشعري . الحدود تثقل كاهله ، وهو في لهفة دائمة الى التغلب على عزلته ، ليشن حملة مظفرة ويبحث عن الاحتكاك بالأشياء والحياة .

ونستطيع من بعض النواحي ان نبرر صفاءه الذهني وعاطفته العارمة بقولنا انه كان غريباً في بلده، وانه وقف على مبعدة من بني قومه ومنذ البداية ، وأنه أفاد من هذا البعد الفاصل حتى يدرك بأقصى ما يمكن من الوضوح تلك البنى والقيم التي لا يقوى على أدراكها من مازجها منذ الوهلة الأولى . فأتاح له البعد ان يبلغ المعرفة « المجردة » . لكنه ، في الوقت نفسه ، أحس هذا البعد وكأنه فجوة لابد له من أن يملأها وان يتغلب عليها حتى يصل الى ادراك موحد . فهو لغوياً أبعد ما يكون عن الشعر ، لكنه في أفضل موقع ممكن لتفسير العملية الشعرية والمشاركة فيها بتبصر اعمق . وهو بوصفه يهودياً غاوياً تزود بالدراسات الانسانية القديمة حتى يتصدى للأدب الروماني[1] وكأنه عالم من علماء الأجناس البشرية . الا ان تصديه للأنتاج الفني اتسم بسمة العشق وحين يستشهد في مستهل احدى دراساته بعبارة فاليري لاربو larbaud : « هذه اللغة ظفرت بها كما يظفر المحب بوصال حبيبته » . فانه يعيد الى اذهاننا ، ويمثل هذه العبارة البليغة ، عنصر الصبابة الذي يتعذر على فقه اللغة (في نظره) ان يتخلى عنه . وانت ترى في صبره الدؤوب وتغلبه على كل صد ومقاومة ،

---

(١) يقال عن آداب اللغات المشتقة عن اللغة اللاتينية . وأيضاً عن الفن في القرنين الحادي عشر والثاني عشر . (م) .

وتطلعه الى الوقوف على مكامن السر ، ثم في هذا الاندفاع المفاجيء للفطنة الحاسمة . لك ان ترى في ذلك كله أثر الولع والهيام الذي يقوم بتفسير العمل الفني ومعالجته وكأنه شخص تابعيد وممتنع عليه كل الامتناع في باديء امره؟ ولئن كان شبيتزر في كل مقالاته لا يتذوق متعة أجمل من تلك التي يتذوقها عندما يصف لنا المسيرة اللفظية المعبرة عن اندفاع الوجد - الجسدي او الروحي - فما ذلك مطلقاً من قبيل الصدفة والاتفاق . فتلك حالات ممتازة ينسجم فيها اسلوب التفسير مع الموضوع انسجاماً مسبقاً. وليس يناقض هذا الطابع المشبوب - بل على العكس يؤيده ويدعمه - ان ننوه باللهجة العدائية العنيفة التي اصطبغت بها شتى دراسات شبيتزر . فكان يفتقر الى التحدي والاستفزاز حتى يقبل على الكتابة وكان خطأ الآخرين في نقطة تعنيه ، اشد الحوافز لديه وامضاها. مثله في ذلك مثل العديد من العشاق الذي يثير هم وجود الخصم أو العزول : وهو يتمنى . فيما يبدو ، لو جاء تصويبه للمعنى المتنازع عليه مرافقا لتسفيه المنافس واسكاته . ثم انه حين يوضح الالتباس أو يدحض التفسير الخاطيء او يناقض احد الزملاء . كأنما ينطلق من نقطة محيطية أو يقف مرة ثانية موقفاً خارجياً . ومنه يشن هجوماً موفقاً في اتجاه مركز الدائرة . وبالتالي اتسمت مقالاته العديدة التي كتبها على عجلة امره، بضراوة الصراع الجامعي ، وان كانت منسقة تنسيقاً دقيقاً صارماً (كان الفرنسي بايل Bayle يقول متندراً « كاينهش الأساتذة بعضهم بعضاً ») . وليس معنى ذلك انه يطيب لصاحبنا ان يتمرغ في صغائر الحقد اللغوي (أو اللاهوتي) بل هو يلتمس في كل مصاولة ضرباً من ضروب العزيمة التي ينطلق منها . وهو دائماً يتوجه في حديثه الى انسان يقف دونه حتى يبحث معه في دلالة الأثر الأدبي . فكانت معظم مقالاته من قبيل الردود ، وابرز مثال مقالته في « حياة ماريان » التي هي كتاب مفتوح

يعتب فيه على « جورج بوليه « Boulet » عتاباً رقيقاً(وكان زميلا له منذ عهد قريب في جامعة هوبكنز بمدينة بالتيمور الأمريكية) . واعتاد شبتزر على تحرير مقالاته في لغة الشخص الذي يرد عليه . وبالتالي استخدم عدداً كبيراً من اللغات (وتعاقبت الفرنسية والالمانية والايطالية والانكليزية والاسبانية) مما ألحق بعض الأذى في منطوق التعليق الأدبي . ولم يطمح شبتزر الى ان يكون كاتباً ، ولم يكترث بلغته الخاصة ، وقصده من وراء ذلك ان مهمة التفسير « العلمي » مهمة نسبية ، لها قيمة الأداة ، وينبغي لها أن تغض من شأنها اذا وقفت في حضرة الآثار الجليلة . والذي لا ريب فيه هو ان شاعرية الافكار تلك التي رقي اليها صاحبنا ، كما يرقى اليها كل مؤرخ كبير ، لعلها كانت ابلغ وقعاً في نفوسنا . لو انه خفف من غلوائه وكظم غيظه .

ولعلي ابدو وكأني قد اطلت الحديث ، دون مبرر ، حول بعض الخصائص المتعلقة بمزاج شبتزر . يشفع لي انها تضفي على اعماله كل ما تميزت به من رونق وجمال ، وهل تحسب ذلك امراً تافهاً ؟ ام هل يكون المظهر الخارجي لآثاره ، هذا المظهر النافر المتقطع الذي لا يستند الى قاعدة مذهبية ، امراً عارضاً؟ وشبتزر هو اول من يدعونا الى الاعتقاد بأنه ما من شيء عارض في صورة العمل الأدبي. لهذا كانت خصائص مزاجه جزءاً لا يتجزأ من منهجه الذي ظهر لنا منذ البداية متعدد الأبعاد . فهو يطالب باحترام بالغ للواقعة ، كما يرجو ان تولي عناية فائقة بالنص، لكنه لا يرى حرجاً في تضمين منهجه بعداً « وجودياً » . وليس من قبيل الصدفة ان نجد نظرية شبيتزر اوفى تعبير لها في تلك المقالات التي طبعت بطابع السيرة الذاتية ، ذلك لأنها أولت مفهوم الحياة أهمية قصوى . وبتعبير ادق ، قد نجده في بعض أقواله المأثورة ذات الطابع الفلسفي والفنائي يحاول ان يستكمل البعد « الوضعي » للبحث ببعد

آخر « علائقي » . وهي لا تعني فقط علاقة الكاتب بالقارىء الذي يتوجه اليه في مقالته ، بل ايضاً علاقة الباحث بنفسه . واني احاول هنا ان اترجم نبذة من اقواله التي اختتم بها ابحاثه في « اسلوب اللغات الرومانية والدراسات الأدبية » (طبع مدينة ماربورغ عام ۱۹۳۱) ولعلك تلمح فيها تعاليم الألماني فريدريش شليغل Schlegel ونزعة السخرية الرومانسية . قال :

« لا يمكن للبحث العلمي ان يكون ، في نظري اليوم ، إلا نشاطاً متعدد المستويات . لكني لا أريد للباحث ، والحق يقال ، ان يكون اشبه برئيس الجوقة الموسيقية الذي يقود مقطوعة برليوز Berlioz المسماة « موسيقا الموتى » ويلتزم التوجه نحو خمس جهات مختلفة ، وان كان هناك مستويات خمسة على اقل تقدير تتداخل في البحث العلمي ، على نحو ما تتشابك المستويات في كل كائن حي . فعلى الصعيد الأول المتعلق بالتخصص العلمي في حد ذاته ، يتعين على الباحث ان يلقي اضواء جديدة على بعض جوانب المعرفة التي لا تزال خفية ، وابراز معالمها الوضعية المحددة . وعلى الصعيد الثاني ، وهو لا يزال في نطاق الاختصاص العلمي ، لابد للدارس من ان يسعى جهد طاقته الى اثراء الممارسة المنهجية . ذلك لأن النشاط العلمي الوضعي ، ان لم يواكبه تفكير منهجي ، افتقد عنصر الحركة والتكامل الذي يتميز به العلم الصحيح .

وعلى الصعيد الثالث ، الذي يمكن تسميته بصعيد فلسفي ، يحدد الباحث موقفه الخاص من العالم بأسره ، متجاوزاً موضوع بحثه الضيق ، فيوفر له مثله اندفاعاً غنائياً وميتافيزيائياً الى حاجات روحية تعتلج في صدره ، كما يوفر له تحرراً اشبه بذاك الذي يوفره العمل الفني لصاحبه . وعلى صعيد رابع ، يتصف بصفة انسانية واجتماعية ، يكون البحث الوضعي بمثابة اللقاء المستمر الذي يتميز بالحوار والنقاش مع انسان تربطه بالناقد رابطة البحث والصداقة . ولما كانت الدراسة قد اعدت من اجله ، فان كل سطر فيها شاهد على وجود الشخص الغائب . وعلى الباحث ان يتوجه اليه بالحديث والاستفسار (ومنذ عهد قريب ، عاب شيلر على لون من ألوان الفلسفة انها لا تعني احداً من الناس) . وأخيراً اتمنى على العالم ان يكتب مقالته ، ان صح القول ، على تخوم العدم Nichts ، كما لو يستمسك بحبل المعرفة ليدرأ عن نفسه غزوة العدم . ساخراً من ذاته وغروره ، ومتسلحاً بطاقة دفاعية تدفعه الى تحرير مقالته في سبيل الافلات من براثن العدم . فهذا الضرب من الخشوع هو الذي يضفي على البحث سمة التواضع والحياء وتلك الأنفة السامية التي تواكب كل جهد رفيع . فلا مناص من ان يتكامل

الدارس بعامل الموت « والاعدام » الذي لولاه لما وجدت الكائنات الحية . وإذا كان على الاثر ان يبقى بعد موت صاحبه لا كقطعة الرخام المادية المجردة ، بل ان يكون اقرب الى الكرة المرنة التي ترتد الى الاعلى في وثبتها ، أو كالشمر الذي ينشر اللهب . فلا مفر من ان يطهره من الكفاح الذي نهض به كاتبه . وان ينقل الى القارىء ضرورة مواصلة هذا الكفاح .

واستكمال المادة العلمية التي أتم بها الباحث اقصى شأنا من استكمال موقفه الانساني . فاذا فقد احدهذه العناصر الخمسة واعني بها : سعة مجال المعرفة ، وملاءمة المنهج ، وتحرر الذات الميتافيزيائي من خلال المعرفة العلمية ، والتهيؤ للاقناء القاري ، والشعور باللاشيء ، كانت الأبحاث التي ناقصة غير مستوفاة ، ولا ضرورة لها ، بل هي لا تلقى من الباحث ذاته الرضا والاستحسان . فالعالم الحق هو الذي يصاحب موضوعه ، كما يصاحب حقيقة اسمى من الواقع ، أو كما يصاحب كائناً انسانياً آخر قبالة الموت والفناء . ومعنى هذا كله انه لن يكون في حال من العزلة والانفراد » .

ولقد اقرّ شبيتزر . على مر الزمن ، انه قد غيّر من منهجه . لكن هذا التغيير لم يتناول فكرته الأساسية القائلة بان علم الأسلوب stylistique قادر على ملء الفجوة الفاصلة بين تاريخ الأدب وعلم اللغة ، وعلى انشاء علم للدلالات يستخدم في تحليل تلك المجموعة المعبّرة التي تؤلف الأثر الأدبي . كذلك لم يتناول التغيير الأدوات المستعملة اي المعرفة الادائية التي سخرت لشرح الأسلوب كل ما تناوله التغيير هو الغاية المتوخاة من النقد ، والأهداف التي يلتزمها .

كان شبيتزر في دراسة الأسلوب ، حسب طريقته الأولى ، يحاول ادراك الواقع النفسي ويسعى أيضاً الى تحديد الروح الجماعية . كان يلتمس من النصوص الاطلاع على خصائص نوعيـــة تسوقه الى قرارة نفس المؤلف ، ولكن مع محاولته التقاط القرينة التعبيرية او استباق تغيرات الروح الجماعية وذلك في حركة الكتابة التي هي حركة فردية . فاذا فرضنا ان التجربة الداخلية للكاتب تصور العصر أو تنبيء عما يحدث فيه ، كان الاستقراء النفسي القائم على

تحليل الأسلوب كفيلاً باجراء تعميم ينسحب في نتائجه على حقبة تاريخية كاملة، أو مناخ فني واخلاقي واجتماعي بأسره. فكل دراسة اسلوبية ـ نفسية عند شبيتزر يمكنها ان تتوسع الى دراسة اسلوبية ـ اجتماعية. ونحن نستشف هنا، ومنذ الوهلة الأولى، تلك القضايا الرئيسية التي جاءت بها النظرية المثالية في اللغة والابداع الفني. وحينئذ ترتسم خلف شبيتزر (وكلف صاحبه كارل فوسلر) ملامح شخصية العالم ويلهلم فون همبولدت Humboldt الذي رأى ان فعل اللغة يحيل الى طاقة داخلية هي في الوقت ذاته خاصة بالذات المتكلمة، وبجماعتها التاريخيـــة. وبالتالي ينبغي ان نعالج الأثر الأدبي بوصفه تعبيراً عن فعالية نفسية تحكمت به وقامت بصنعه. فالأثر شيء « مبتدع » اتسم بسمة « الطاقة المبدعة ». وفي مثل هذا التصور الذي يرفع من شأن الذات الناطقة والفعل التعبيري، يغدو علم الأسلوب سيد علوم اللغة ويصبح وحده قادراً على ادراك كل ما تتضمنه فعل الكلام من امور فريدة اوجدتها طاقة خلاّقة. والمعلوم ان آراء كروتشه Croce قد انتشرت انتشاراً واسعاً في مطلع هـــذا القرن وبخاصة في ايطاليا والمانيا. وهو الذي ألحق اللغة ذاتها بميدان علم الجمال فلم يعتدّ إلا بافعال التعبير وأنزل منزلة الفروع المجرّدة كل ما يدرسه علم اللغة « علمياً » كعلم الصوت وعلم القواعد وعلم النحو وعلم الاشارات وما الى ذلك. وكان يقول: « ومدار البحث عندنا هو الاعتراف بان الصيغة الحسية الفريدة والحقيقة اللغوية الوحيدة قائمة في عملية الكلام الحي، والجملة والمقطوعة والصفحة والقصيدة والأبيات. وليست قائمـــة في الكلمة المنعزلة في حد ذاتهـا ولا في تجميع آلي للمفردات المتنـــاثرة ». وابلغ دليل على ذلك ان كروتشه اذ اطلع على اعمال شبيتزر رأى فيها الشجرة اليانعة المنبثقة من الغرســة التي غرسها قديماً. وهو القائل: « من الواضح بعد الآن اننا لا نقف على حقيقة اللغة الا في اللسان وبالتالي كوظيفة من وظائف ذهن الذات الناطقة ». ولما

ذهب شبيتزر الى القول : «انه ما من شيء في النص الا استجاب الى خاطرة من خواطر الكاتب »، جاء ذلك القول تأييداً لادعاء كروتشه الذي جعله في عداد اتباعه. لكن الأمور في الواقع، جرت بعد ذلك تجري مغايراً . ولا بد لنا من الملاحظة بان شبيتزر في واقعيته المتأنية وعنايته البالغة بجزئيات الصنعة واحترامه الصيغة الأدبية، قد أولى المادة اللفظية ومنذ البداية، اهتماماً لا نلقاه في مدرسة كروتشه المثالية التي كانت تتعجل الوصول الى تحديد « المضامين » الروحية والفصل فيها. ولا بد من تذكير القاريء ان كروتشه في نهاية المطاف قد ابدى حيال « النقد الأسلوبي المزعوم » بعض المشاعر التي هي اقرب الى الامتعاض ، وحاول ان يجد له انصاراً يشتبه بهم من ناحية الشاعر دانونزيو D'Annunzio وارباب « الشعر الصرف » ، والباطنية – باختصـــار في الخط المتراجع .

كتب شبيتزر يقول : « كان من عادتي، عندما اطالع روايات فرنسية حديثة ، ان اضع خطاً تحت العبارات التي بدت لي بعيدة بعداً واضحاً عن الاستعمال الشائع. وكنت اقارن بين المقاطع المشدد عليها فأجدها في الأغلب منطوية على بعض اوجه الشبه .وخطر لي ان اهتدي الى القاسم المشترك لكل هذه الاستعمالات المنحرفة او لغالبيتها العظمى على اقل تقدير » . وتســاءل صاحبنا : « ألا يسعنا ان نقف على الأصل الروحي المشترك او على الجـــذر النفسي» لهذا التباين، كما يهتدي عالم اللغة الى الجذر الاشتقاقي خلف زمرة معينة من المفردات؟

فالعثور على « التباين écart » في الأسلوب بالمقـارنة مع الاستعمال الشائع ، ثم تقدير هذا التباين واعتباره سمة معبرة، ثم الملاءمة بينه وبين روح

الأثر الأدبي وطابعه العام ، وانطلاقاً من هنا ، استنباط الخصائص الفريدة للعبقرية المبدعة ومن خلالها تحديد نزعة عامة من نزعات العصر : ذلك هو المسلك الذي سلكه شبيتزر في بداية أمره . ولئن ظل استقصاؤه داخل العمل الفني فترة طويلة من الزمن ؛ فما ذلك الا ليفضي به الى حقائق انسانية تقع خارج نطاق الأدب . أي ان الأثر الأدبي يشير الى سمات خاصة ويستند الى مهاد اجتماعي (من لغة سائدة واستعمال شائع) ويستقرئه الناقد حتى يهتدي الى الضوء الذي يلقيه على نفسية فردية ، وهذه النفسية الخاصة يتم تفسيرها بوصفها تبايناً لا بد من ان يستوعبه التطور الاجتماعي العام. فاذا تكلم الكاتب كلاماً فريداً في بادىء أمره ، فما ذلك الا لأنه كان ينطق مسبقاً باسم الجماعة. ومعنى هذا ، في طريقة شبيتزر الأولى ، ان الانحراف في الأسلوب، أو التباين الأصيل كان ظاهرة انتقالية يمكن تحديد معالمها استناداً الى ركيزة جماعية سابقة ، وسوف يكتب لها بعد فترة من الزمن ان تذوب في غمرة تلك الذخيرة من الألفاظ التي يتصرف بها الناس عامة ، أي داخل ثقافة تفرّدت بها حقبة معينة من احقاب التاريخ .

ولعل المعاصرين من القراء الذين يريدون للمعرفة الأدبية ان تنفسح لتشمل علم الاجتماع وعلم النفس ، يرون ان المراحل الأخيرة للمسلك النقدي المشار اليه سريعة مبشرة صيغت في شيء من العجلة والتهور . وكان شبيتزر ، عند تحديده بعض خصائص الأساليب ، يبدع مفاهيم جديدة توصل اليها بفضل ما اوتي من نظر مرهف ، ويستحدث تعابير بالغة الأثر سديدة المرمى. كقوله في التعبير الكلاسيكي انه يقصد الى « التلطف والدماثة فكان له وقع الهمس » ، وقوله في صدد الكاتب شارل لويس فيليب انه يصور النوازع العاطفية حتى « تكاد ان تكون موضوعية » . وقوله في اسلوب الكاتب رامو

Ramuz ان فيه ايجاز المتصوفة . ثم يطلعنا شبيتزر على الاعداد الواسع الدقيق الذي يفضي الى تلك الصيغة التركيبية الجامعة ويؤيدها . لكنك تشعر ، في المقابل ، وكأنه أخذ على حين غرة حين ينتقل الى صعيد علم النفس والمجتمع . وربما عمد الى مفاهيم سطحية تتعلق بسيكولوجية الشعوب وتصنيفات العواطف ونماذج العصور . والواضح ان هذه الفئات النسبية ، ان دلت على شيء ، فانما تدل على ان شبيتزر قد ادرك ضالته حين يفرغ من تعريف الأسلوب . وهل هناك ما يدعو الى تجاوز ذلك الحد ؟ فاذا ما تحدد الأسلوب تحديداً كاملاً ، كان معناه انك اطلعت على الفعل أو على الملكة النفسية التي اعطته صورته وانك اطلعت على موقف الكاتب من العالم الخارجي وعلى واقعة اجتماعية معينة . فيحق لعلم الأسلوب ، من بعض الوجوه ، ان يحل محل علم النفس وعلم الاجتماع ، بدلاً من ان يستعين بهما . ويجب عليه ان يزودنا بما يلزم من المعرفة اكثر من غيره من العلوم . وبالتالي ، ادرك شبيتزر ، على مر الزمن ، ان من العبث اضافة أية معلومات الى استقصاء الأسلوب . فاذا فرغ منه ادرك حداً ابيستمولوجيا هذا اذا بقي اميناً الى مستبقاته المثالية . فالصيغة التركيبية للأسلوب اذا استخلصت تجريبياً ، تتميز بوصفها صيغة شاملة (اي انها « كيان » ناظم) ومشخصة ونوعية (لأنها اختصت بلسان خاص) . هذا الى ان مطالعة شبيتزر للآثار الأدبية هي مطالعة واثقة مطمئنة ، تقبل على النص كما يتوفر لها ، تحلله وتهتدي فيه الى اعتراف كامل . فلا ينسب صاحبنا الى النص مقاصد خفية مضللة ولا يرى فيه قوة حاجبة تضاف الى قوة ابحائه كما لو انطوى الكتاب على امور تختلف عما يجهر بها صراحة . أو تشمل اضافات مستترة . لا يريد شبيتزر للتفسير الا أن ينطلق من الظاهر المعلن الى ما هو أوضح ابانة واعلانا . فالمثل السائر الذي يقول : « لا شيء في الأسلوب الا كان في قرارة نفس المؤلف » يمكن قلبه رأساً على عقب والتصريح

لا شيء في قرارة نفس المؤلف الا تحقق « فعلا » في الأسلوب. وتبقى العملية الحسابية دون رواسب ، فكل شيء جلي واضح لمن يحسن النظر ، ولا لزوم للظنون والشبهات حول الغايات والأهـــداف التي سبقت الانتاج الأدبي ولا ما توارى خلفه من آثار عاطفية أو اجتماعية أو اقتصادية . فهناك مبدأ ذاتي يتحكم بالعمل الفني ويمكن ادراكه على صعيد الشكل ادراكاً بيناً : كل شيء قيـل ولا يوجد بعد ثمة شيء في الظل . وبالتـــالي تغنينا الدراسة « الفينو منولوجية » الصحيحة للاسلوب عن اللجوء الى نظريات فرويد أو ماركس التي تقحم النص في أمور يسعى اليها الشارح بالذات . ولا يعني ذلك ان شبيتزر يغفل التاريخ ولا يعبأ بدراسة « اللا شعور » ، بل هـــذه كلها عناصر تدور حول المركز النشط الفعال الذي يبرزه علم الأسلوب .

والواقع ان فكرة « التباين » écart في الأسلوب هي فكرة مفيدة بالقياس الى ما تثير من المسائل (ونحن في هذا الصدد أقرب الى آراء سارتر sartre في مفهوم « التفاضل » الذي عرضه بمقـــالته « المسائل المنهجية ») وأولى هـذه المسائل تتعلق بما يزعن شبيتزر من تكافؤ بين قيمة « التباين » كدلالة فردية وقيمته كقرينة تاريخية . ويمكننا ان نقول في هذه الفرضية إنها متفائلة لأن « الانحراف التفاضلي » Déviation Différentielle الذي يشير الى نزاع الفرد مع محيطه ، يصير عنده قرينة تدل على التقدم التاريخي . أي أن الأسلوب الشخصي الذي يعارض به الكاتب بيئته يغدو في نهاية المطاف الوسيلة الـتي تـــاعده على تغيير محيطه (أو بنبئنا بهذا التغيير) . والحق ان الفرد يناهض بيئته وزمانه ولكن في نطاق البيئة والتاريخ . فهل تتم العملية دون رواسب ؟ ومن يضمن لنا ان الكلام الفريد الذي يأتي به الكاتب يستبق التقدم أو التطور وانه سوف يلقى تأييداً له اذا تجدد استعمال اللغة ؛ فيصير التباين بعد حـين

خاصة من خصائص الثقافة المتوسطة ؟ معنى ذلك ان الأثر الادبي قد لاقى الرضا والاستحسان ، وان الناس قد اقبلوا عليه اقبالاً مريعاً .

وربما ذهب بعضهم الى القول ، خلافاً لما ذكرنا ، ان أنفس ما في التباين هو ما لا يدركه الاستعمال الشائع ولا يذوب فيه ، وان الكاتب حين يبدع تعبيراً يتوجه به الى الناس كافة ، يجهل مسبقاً الأصداء التي يثيرها . فهو يخرج عن السنن المألوفة ويتحمل وحده تبعة التمرد والأنفصال . ولكننا من جهة ثانية نستطيع القول بأن الكلام ، مهما بلغ من شدة تباينه ، يندرج لامحالة ضمن سياق تاريخي واجتماعي . وإذا كان بوسع الناقد ان يفسر الانحراف في علاقته بالعصر ومنازعات ذلك العصر ، إلا إن هناك رغبة تدخل في المصادر الذاتية للانحراف ، منذ العهد الرومانسي ، وتؤكد الميزة الفريدة للتجربة الشخصية ، مما يعزلها في تطرفها ويضفي عليها روعة الأصالة ، متجاوزة في ذلك كل « حقيقة » عامة مشتركة . والانسان المتطلع الى التفرد لن يقبل ان يذوب اسلوبه الفذ في اللغة « الجاهزة » أو في مجموعة من المواصفات المسبقة العامة التي اجمع الناس عليها .

منذ القرون الوسطى يقول المثل السائر : « الفردي لا يوصف » فاذا لم يقنع الكاتب باعطاء صبغة شخصية للغة الشائعة ! وجب عليه في نهاية المطاف ان يخلد الى الصمت ، وان يحرم نفسه من نعمة الكلام ؟ أي أن التباعد في حدوده القصوى معناه الانفصام واستحالة التعبير أو الباطنية . وذلك هو صمت الرجل المعجب بنفسه ان لم يكن صمت الرجل الممسوس . ويرى هيجل Hegel ان الوجدان المولع بصفائه المطلق لا بد ان يفضي الى هذيان العُجب والغرور . فلا تتم عملية التواصل حين يقف الانسان موقف الأزدراء بكل ما لا يعرب عن ذاته اعراباً صرفاً ، ويلتزم مبدأ الاخلاص والدقة الصارمة .

وقتئذ ينطوي الفرد على سره الدفين فلا يبدو عليه (واحياناً في صورة فاجعة) الا استعلاء الكائن المطلق الذي احاط نفسه بالأسوار من كل جانب . فاذا نقص «التواصل» (اي تعذر توجيه رسالة الى القراء صيغت في لغتهم واستهدفت غايات عملية مباشرة) بقيت مع ذلك طريقة أخرى « للتعبير » (وهي خلق اشارات خاصة تدل دلالة صحيحة على قرارة نفس المتكلم) .

وكان « كروتشه » Croce قد اخذ بهذا التمييز بين « التواصل » Communication و « التعبير » Cepression » مما أتاح له القول : « الفردي هو مما يمكن التعبير عنه حتى في حال الجنون » . أي أن الجنون هو التعبير الذي لا ينقل شيئاً الى الناس ، لكنه قابل للتفسير بفضل علم الأسلوب أو علم التعبير الذي يستنبط المعاني حيثما استعصت على الفهم والادراك . وطالما ان هناك حضوراً انسانياً يشير الى ذاته ، ولو لم يستطع (أو لم يشأ) ان ينقل شيئاً ما ، وطالما استمر هذا الحضور وامتنع عن السقوط في مهاوي العدم ، بقيت لدينا امكانية القيام بجهد لفظي حتى نجعل « المعاناة النفسية » قادرة على الافصاح ، أو إن امكن ، قابلة للنقل والتواصل . فالكلام ذو الوقع الشديد ، يستطيع ان ينقل ما تفرد به الانسان ، كما يستطيع ان يفرد التواصل . واذا ما عثرت هذه الرغبة في التواصل على نبرتها الخاصة وعبارتها الفريدة ، كان الأسلوب وقتئذ حلاً وسطاً بين « التجربة النفسية » الخاصة وبين تلك القيود الشكلية التي تعيق اخراجها الى حيز الوجود . وخصائص الأسلوب الذي ينشىء مجموعة منتظمة من الصيغ ، تجعل التجديد وتوليد المفردات يحوزان قبول القراء « واعجابهم » . فاذا قرأ القارىء ببدأ التوليد والتجديد اتاح له ذلك ان يتقبلها قبولاً حسناً ولو أنه لا يستسيغ استخدامها في كتابته الشخصية ، يكفي ان يحظيا باهتمامه . ثم يأتي كاتب آخر فيكتشف ألواناً

جديدة من الكلام ويحدث تبايناً مغايراً . وهذا أحد مظاهر التطور الأدبي المعاصر ، أو أن شئت ، « المزاودة الطليعية » الحديثة . علماً ان ما يرمي اليه المجددون ليس دائماً التعبير عن مشاعر مستحدثة بل هم يريدون ان ينقلوا الى الجمهور « اغراضاً » أدبية جديدة .

الأسلوب اذن لا يعني الخاص الصرف ، كما لا يعني الكلي ، انما هو خاص يسمو الى الكلية . أو هو كلي يتوارى ليحيل الى حرية فذة . ذلك هو ، على اقل تقدير ، المعنى المتوازن الذي يعطيه شبيتزر لمفهوم الأسلوب . فهو يتضمن خروج الفرد على بيئته كما يتضمن مصالحته معها بوساطة الانتاج الأدبي . فالتعرف الى الكاتب من خلال اسلوبه معناه التعرف الى وجدان انساني يعرب عن ذاته في اصالة مميزة ، وكذلك الوقوف على قدرة كلامية كفيلة بملء الفجوة الفاصلة . ولئن كان التباين في الأسلوب ثمرة التفرد ، فانه يشير الى تلك الحرية التي « يتعذر الافصاح عنها » . مثلما يشير الى الفعالية التي قضت على التباين عندما ابرزته الى حيز الوجود . فهو إذن في باديء أمره لا يريد التواصل ، لكنه مع ذلك يدرك تواصلاً شديداً ، ويزيد من قدرة الكلام . فالكلمة الأدبية هي الأداة التي يتحول فيها الانحراف المرضي الى طاقة خلاقة . فلم يكن التحدي المتمرد إلا رفضاً مؤقتاً للتواصل في منظومة لغوية مغفلة وبطريقة جامدة . وبالتالي اشتمل التعبير على « العنصر الذي يتعذر ادراكه » لكن نجاح الأسلوب أنعش صلة اللسان بالعالم ودعمها .

ولكي نقدر التباين الوارد في الأسلوب تقديراً صحيحاً ، ولكي نفصل في قوة تعبيره وإيحائه ، ينبغي لنا ان نطرح سؤالاً اضافياً : هل تقر البيئة الثقافية مثل هذا الفاصل ، وهل تحكم له ام عليه ؟ ولا بد لنا من تقويمه

مستنداً الى التساهل الذي يبديه المجتمع في صدده . ففي بيئة مثـــل بيئتنا تكون الغلبة عادة للأصالة فيتنافس الأدباء حتى يقدموا لنا لغـــة قشيبة ، وفصلاً لا نتوقعه اطلاقاً (سواء في الأسلوب ام في الأخلاق) . وليس ذلك بالأمر اليسير . ولكن حين يغدو الفاصل أمراً مألوفاً ، ويصبح بدوره عادة تقليدية ، فان يستطيع رجل مثـل انطونان ارتو Artaud (وهو صاحب كتاب اسمه « الفاصل الكبير Le Grand Ecart ») ان يخرج عن السنن المألوفة ، بل نظهر ، من حيث لا يحتسب ، بمظهر الأديب والبطل الشهيد بفضل ما احيط به من هالة مقدسة نجمت عن محنة الجنون التي قاساها في آخر حياته ، وبفضل ذلك الكبت الشديد الذي عاناه ، وتلك الصرخة العنيفة التي صدرت عنه . ثم ان نجاح أرتو ، والاقبال الذي حظي به بوصفه « متنبيء » القرن العشرين ، والتعليقات التي انهالت على مؤلفاته ، كل ذلك ينهض دليلاً على ان اعماله العجيبة الفاضحة كانت تستجيب الى توقع الجمهور . ثم اننا نشترط على الأديب ، حتى نتذوق أدبه ، ان يتميز بنبرة خاصة وان يعبر عنها تعبيراً لا يجاريه فيه أحد . بل اننا نذهب الى القول : ان ثقافتنا تتقبل الفكرة القائلة بأن الأدب حركة مستمرة من « الانحرافات » ، أي أنه أشبه بمحفل تتضارب فيه اللهجات والأساليب المبتكرة الأصيلة . فالفاصل إذن هو القاعدة عندنا ، والشيء الوحيد الذي لا يمكننا توقعه هو المسلك الذي يسلكه هذا الفاصـــل عند المؤلف الناشيء . لكننا نعلم ان هناك ثقافات غير ثقافتنا ، كانت في بعض العصور تتوقع الفاصل في الأسلوب وتحدد له اتجاهه ، وبنيته والأغراض التي ينبغي له ان يتناولها . وحينئذ يطلع القراء على تعبير ادبي فريد ، أو عدة لغات ادبية تغاير كلها الاستعمال الشائع ، لكنها تضع مجموعـــة من النظم والقواعد وتنشيء قيوداً شكلية لا تدع للابداع الشخصي إلا مجالاً ضيقاً من الحرية . وحينئذ يقوم الفاصل على أسس عامة مغفلة تصنف ضروب القول .

والوان الشعر والنبرة الملائمة وما الى ذلك . ومثلما تضفي الأعياد الدينية ، في نظر الجماعة ، ضرباً من القداسة على بعض التصرفات التي تخالف التعامل اليومي ، كذلك تحدد اللغة الشعرية - وهي لغة « مقدسة » - مجال الطقوس التي يقام فيها مهرجان اللسان . وبالتالي ينشأ لسان جديد بعيداً عن اللغة السائدة ، وتكون العامية نظيراً له خارج نطاق الأدب . ووقتئذ يحدد الأسلوب نظاماً لغوياً جزئياً (أو مصطلحات فرعية) يتبادل فيه اعضاء جماعة ما ضروباً من التعابير المشتركة . في مثل هذه الحال يكون للأسلوب (أو « الكتابة » على حد قول رولان بارت Barthes) قيمة المؤسسة . فلا يبدع الكاتب اسلوبه بل يشارك فيه الكتاب الآخرين على نحو من التوفيق . ويستند التحليل آنئذ الى اللون الأدبي المستخدم ، ويعيدنا الى مؤسسة اجتماعية لكنه لا يدلنا على شخص المؤلف . وربما كان لكل مؤلف نهجه الخاص في المشاركة بالمؤسسة ، وربما تسنى لأذن مرهفة ان تدرك الطريقة الشخصية والنبرة الأصيلة في تطبيق قواعد « الأداء » المفروضة عليه فرضاً ، الا أنه من العسير تمييز هذه الطريقة الفردية للأداء . والحقيقة البديهية الوحيدة التي تبقى ماثلة أمامنا هي حقيقة الأثر الأدبي أو بصورة أعم ، حقيقة تلك البيئة الاجتماعية التي تتجلى فعلاً في الانتاج الفني وتتحكم به .

وهذا هو السبب الذي حدا بشبيتزر ، منذ عام ١٩٢٠ ، الى التخلي عن المرامي النفسية التي كان قد صاغها سابقاً ، وآثر منهجاً يظل فيه التحليل (أو معظمه) داخل العمل الفني ، ينقب فيه ويمحصه حتى يجلوه من الداخل ويكشف الستار عن علاقاته الضمنية . وهو راض كل الرضى بهذه القراءة المستفيضة ويجعل الناس يصغون اليه - تماماً كما تعزف القطعة الموسيقية . يقول شبيتزر :

« قبل القرن الثامن عشر ، كان السائد هو الموضوعات المشتركة ... لا الموضوع الفردي ... وهناك اعتبار آخر صرفني عن التحليل النفسي للأسلوب لأن هذه الدراسة ليست في حقيقة امرها الا شكلاً آخر من دراسة « السيرة الذاتية » وهي عرضة للتحريف والاختلاق كما يقولون اليوم في امريكا ، ولو استطاع الناقد ، فرضاً ، ان يصل جانباً من جوانب الانتاج بتجربة نفسية عاشها الكاتب ، فليس من الثابت ، بل من الخطأ ، القول ان هذا التوافق بين الحياة والأثر الفني يسهم دائماً في جمال الانتاج . فالتجربة الشخصية لا تعدو ان تكون مادة اولى ، شأنها في ذلك شأن المراجع الادبية مثلاً .

لذلك انصرفت عن بحث الحالات النفسية وشرح أساليب المؤلفين انطلاقاً من « مراكزهم العاطفية » وجعلت تحليل الاسلوب خاضعاً لتفسير الآثار بوصفها « منظومات شعرية قائمة بحد ذاتها » دون اللجوء الى مزاج المؤلف . ومنذ عام ١٩٢٠ سلكت هذا المسلك الذي اسميه اليوم « النهج البنيوي » .

وربما بدا لنا ان شبيتزر ، عندما عدل عن تتبع الحيـــاة النفسية للمؤلف وامسك عن الرجوع الى « التجربة » التي عاشها ، قد تخلى عن جانب هام من جوانب ابحاثه السابقة . لكننا اذا نظرنا في الأمر ملياً ، وجدناه لم يستهدف من الدراسة النفسية تقصّي الوجود الواقعي للكاتب ، أو معطيات سيرته ، أو مقاصده كما تشير اليها الطبعات المتحولة للنص ، بل كان التحليل النفسي الذي مارسه شبيتزر لا يبارح مستوى المشاعر التي تضمنها الأثر الأدبي مباشرة . فهو يرى في النص ذاته دلالات عاطفية صريحة ومشاعر واهواء لا يكتشفها في تجربة داخلية سابقة ربما تخللتها حوافز غامضة حجبتها الكتابة أو غيرّت من معالمها بعد حين . فكان تفسيره الأسلوب افصاحاً عن مضمون جلي أو ابانة لمغزى واضح . أو ثمرة الانتباه المنصب على الأثر الأدبي.فالقراءة الصحيحة تضع بين يدي القارىء ذخائر وفيرة ظاهرة للعيان ، وتفضي به الى أمور في غاية التعقيد والتركيز ، حتى يستحيل عليه عمليـاً السعي عن عالم خفي مستتر . وعالم الأسلوب لا يستبدل القنيص المحقق بالوهم الباطل . هذا

من جهة ، ومن جهة ثانية لا بد لنا من القول ان النصوص الأدبيـــة لا تجر وراءها ذيول الماضي ولا تحمل هذا العبء من الذكريات المريرة التي يحملها المرضى ممن يرصدهم العالم النفسي . فكل نص من النصوص الكبرى يتضمن في طياته اصوله الأولى ، وبداياته الخاصة ، ما لم نكفّ عن معالجته كنص أدبي . ونقصره على أن يكون مجرد وثيقة من الوثائق . وفي الفترة التي ظن فيها شبيتزر انه أولى أهميـــة فائقة بعلم النفس ، كان يقبل على الآثار الفنية بوصفها نصوصاً نابضة بالحياة ، ولم يعرض لها أبداً بوصفها وثائق هامدة . وهو لكي يحدد نفسية المؤلف ، قنع بفرضية «الفيض» التي تجعل من الذات المصدر أو المنبع الروحي لكل ما يتحقق فعلاً في العمل الأدبي .

لم يكن « المركز العاطفي » اذن سوى المماثل النفسـيّ للمبدأ الناظم للأثر ، أو صورة للمؤلف الذي عثر عليه الناقد في الانتاج بعينه . وبعد ان أدرك الباحث روح النص ، وبعد ان وقف على ميزاته الخاصة ، اسقطها على الكاتب وتوسع في فهمها حتى انشأ منها مزاج المؤلف أو « النموذج المركزي » لعالمـــه الذهني . فيتطابق النص آنئذ مع مصدره النفسي المفترض تطابقاً دقيقاً ، ويغدو احدهما من قبيل اللغو ويصبح التفسير من قبيل الاحالة التي لا مبرر لها . والاشارة الدقيقة الى كيفية انتظام النص تغنينا عن أي تفسير آخر . وحسبنا القول ان أسباب النص واردة في كيفيته ، وان غايته ماثلة في كماله . فاذا اعرضنا عن « المراكز العاطفية » لم نفقد الا سراباً مختلقاً لا تطاله المعرفة الثابتة ، بينما تنجلي في الأثر الأدبي معالم شخصية ثانية ذات قدرة خلاقة . وبالتالي يمكننا ان ندرك المؤلف كما ابدع ذاته من خلال اعماله ، لا كما امكن أن يوجد قبل هذه الأعمـال . وتلك هي نظرية خصوم السيرة الذاتية والنزعة النفسية من امثال « مارسيل بروست » في كتابه « الرد على

سانت بوف Sainte - Beuve ، والسويسري بوريس دو شلوتزر Schloetzer وغيرهما ...

ان الحدس الذاتي ليمكن رده الى الدلالة المحايثة للنص بحيث يصبح زائداً : فبوسعنا الاستغناء عن هذا المثل المربك . ولكن ما هو حينئذ مصير مفهوم « التعبير » ؟ ألا ينبغي الاعراض عنه بدوره واغفاله كوهم باطل ؟ لقد كان النقد المثالي (عند كروتشه وفوسلر ، دون شبيتزر) يريد ان يساير الحركة التعبيرية المنطلقة من حدس الكاتب حتى الانتاج الأدبي أو ان يبعثها من جديد . وهذا هو الادعاء الذي يبدو باطـــلاً . والمعروف ان هناك نظرية جمالية في « التكوين والانشاء » أوصت باستبدال مفهوم التعبـــير بمفهوم الانتاج . واستخدمت هذه اللفظة من قبل النظريات المعاصرة المعادية للنزعة المثالية ، وآثر الماركسيون ايضاً استخدامها لأنهم ادركوا فيها معنى الجهد ، وهو المعنى الغائب غياباً منكراً من لفظة « التعبير » . ومن الجدير ان نعيد الى الأذهان ، في اعقاب هانز جورج غادامر Gadamer ، ان الرومانسية اكسبت مفهوم « التعبير » لوناً شخصياً في حـــين انه يشير ، في العرف الكلاسيكي وفي تعاليم البلاغة التقليدية ، الى مجموعة الآثار الفنية الكفيلة باحداث انطباعات معينة في ذهن المستمع — وذلك هو معنى « التعبير » الموفق السديد ــ وعندما يحدثنا شبيتزر عن الموضوعات العامة لدى الكلاسيك وفي القرون الوسطى من جهة اولى ، وعن البنيوية المعاصرة من جهـــة ثانية ، فانه يشير بذلك الى نقطتين رئيسيتين يمكن ان تتبناهما نظرية في الأسلوب تعارض النزعة الذاتية الرومانسية .

إلا ان هناك رداً محتملاً على هذا الأنتقاد الموجه الى التعاون بـــين المعرفة الأدبية وعلم النفس . فلا لزوم الى البحث عن « تجربة داخلية » أو

حدس ذاتي يتمثل فيه الأثر الفني بصورة مسبقة وفي حال من الطهارة والصفاء. أو في جوهر عاطفي وروحي . ولا لزوم اطلاقاً الى قبول مثل هذا الانبثاق الافلوطيني الذي ينبعث فيه الانتاج الأدبي من قرارة نفس المؤلف كما يصدر الكون عن الواحد . فالأثر الفني لا ينبيء فقط عن تشابهه بتجربة الكاتب الداخلية بل ينبيء ايضاً بتغايره معها . فاذا توفر لدينا من الوثائق ما يبيح لنا ان ننشيء صورة « محتملة » لشخصية المؤلف الواقعية ، كان بامكاننا ان نقف على تباين جديد أفاد منه الأثر ليتجاوز المعطيات الأولى للتجربة ويقوم بتحويلها . وفي هذه النظرة التفاضلية التي تفرق بين الانتاج والحياة النفسية، لا تعود الغلبة لمبدأ « الفيض » أو الانعكاس ، بل لفكرة الابداع والرغبة الخلاقة والتغيير الناجح الموفق . إذ ينبغي لنا الاطلاع على الانسان ووجوده الواقعي حتى ندرك ما يعارضه الأثر وما هو مقدار « سلبيته » . ولنامل « الحق في القول بان « المركز العاطفي » للعمل الفني لا يطابق « المركز العاطفي » للوجود الواقعي . فهناك انحراف عن المركز بفضل الأثر الأدبي . وبالتالي لا تعيننا الدراسة النفسية على توضيح الانتاج الفني مباشرة بل تعيننا على ادراك كيفية الانتقال اليه . فهي وان ظلت عاجزة عن شرح الأثر انطلاقاًمن شروطه الكافية ، إلا انها على كل حال تجعلنا نقف على شروطه الضرورية . وهي قادرة . من خلال الانحراف الخلاق ، على ان تحدثنا عن المركز البدائي المهجور . وليس هذا بالشيء التافه اليسير ، إذ لابد من تحديد نقطتين على اقل تقدير حتى نقيس الفارق .

لم يغير شبيتزر ،في نظرته البنيوية الجديدة ، من نقطة انطلاقه المعتادة في تحليل الأسلوب ألا وهي الاقبال على النص بدءاً من جزئية يميزها الانتباه ويجعلها تخضع الى فحص مجهري دقيق . لكن استقصاء الفاصل يوجه فكر

الناقد الى التفاصيل التي خرجت عن السنن المألوف والأشكال الغريبة (شريطة ان يكسبها تكرارها دلالة معينة). أما المقاربة البنيوية، كما فهمها شبيتزر، فهي تترك للباحث مزيداً من الحرية في التنقيب. إذ يتم اختيار الجزئية الاساسية بعد قراءة مسبقة لمجموع الأثر ويمكن انتقاؤها اما لقيمتها التفاضلية واما بسبب طاقتها المصغرة على التمثيل، اي قدرتها على ان تعرض لنا منذ الآن، وعلى صعيد الجزئيات، ما يعرضه الأثر بكامله. فلم يكن تغيير المبدأ، عند شبيتزر، حاسماً من الناحية العملية، لأنه كان في أسلوبه الأول يربط التباين مباشرة ببنية النص الأجمالية. وغني عن البيان انه كان يحدد الفاصل استناداً الى الاستعمال الشائع خارج الانتاج الأدبي، أو الى بيئة اجتماعية - لغوية سابقة. لكن الانحراف مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأثر، فهو « ذائب » فيه، وهو الذي يجعله مفهوماً. فالجزئية إذن منحرفة بالنظر الى المحيط الخارجي، بيد ان شبيتزر يشرحها مباشرة بوصفها قرينة تشير الى المبدأ الذي قام بانشاء « الكيان الداخلي » للاثر الفني. كل ما فعله إذن منذ عام ١٩٢٠، هو أنه دعم دراسة بنيوية كان يمارسها منذ زمن بعيد. وهو، كما نرى، لم ينقطع اطلاقاً عن الانتفاع بالمكتشفات الاضافية والمعلومات الخارجية اذا كانت مفيدة له، بعيداً عن كل تعصب منهجي. فكانت دراسة البنيات الداخلية للعمل الأدبي مدعومة بما تزوده المقارنات الواسعة (الضمنية في بعض الأحيان).

ولقد ظهرت، منذ وفاة شبيتزر (عام ١٩٦٠)، مذاهب في التحليل البنيوي الدقيق. ودراسات تطبيقية ذات نزعة تقنية صارمة، وبازائها يبدو صاحبنا وكأنه ينقاد كيفياً لذوقه واهوائه. فهو لم يتقدم بنظرية معينة او نهج محدد لدراسة البنية. بل عرض لنا طائفة من الأبحاث النابضة بالحياة، تبعاً للظروف والملابسات الملائمة. وأياً كان تعلقه بالمثل الأعلى العلمي. فقد

قاوم فكرة « المنهج » الذي تتداوله الأيدي ويكون أداة آلية شاملة . وكان على يقين بان التعصب المنهجي ما هو ، في الأغلب ،إلا قناعاً يخفي وراءه نقصاً في الاطلاع ، وتمويهاً يساعد على تغطية الجهل . اذ يعمد بعض الناس ، بدافع جهلهم التاريخ والآثار الأدبية ، الى صنع ادوات بدائية ساذجة ـ لا بد لها من قالب علمي لتلقي الروع في نفوسنا ـ لا يستعصي عليها سر ولا كتاب ولا لغة ولا ثقافة. وبالتالي سخر شبيتزر من كل هؤلاء الادعياء الذين يعتبرون المنهج اجرائياً حين يتكرر تطبيقه تكراراً آلياً . فكان يقول ، في ساعات غضبه ، انه أولى بنا حينئذ قبول الرجم بالغيب . والاقرار بان المعرفة ، في علم الأسلوب ، هي ثمرة « الدهاء والوحي والتكرار ».ولا يقف شبيتزر هذا الموقف دفاعا عن الحدس الشخصي للناقد ، المتسم بسمة « اللاعقلانيـــة » ، بل يرى أنه لا بـــد لعالم اللغة من ان يتصرف تصرفاً حراً بالمواد والأدوات التي يوفرها له العلم العقلاني حتى ينشيء علاقة شخصية بالأدب. وينتهي كتابه « دراسات في الأسلوب » (الصادر عام ١٩٢٨) بالنصيحة التالية : « اياك ان تحذو حذوي . وتلك نصيحة يجدر بها ان تنقش في كل صرح من صروح التعليم » . ولكن ألا يعني هذا أنـــه يقرب البحث النقدي من نطاق الشعر ويبعده من الشمول العلمي « الموضوعي » ؟ وكان بوسع شبيتزر ان يرد على هـــذا السؤال بقوله ان المعرفة اللغوية أمر مركب ، يتدخل فيـــه مداخلة جدليـــة الوقوف على مادية النص الموضوعيـــة والميزة الشخصية الفريدة لقراءة الناقـــد التي هي دوماً فريدة وخاصة . وانت تجده في جميع النصوص حيث حـــدد آراءه النظرية ، لا يلح كثيراً على الوصف الموضوعي للبنيـــة بل على الجـــانب الذاتي للبحث . فهو لا يتساءل : ما هي البنيـــة و كيف السبيل الى شرحها علميـــاً ؟ بل يتساءل : كيف يتأتى لنا أن نفهم البنية ؟ أي أن نزعته المنهجية كانت وصفاً لسيرته الفكرية ، وهي ليست « وصفة »

جاهزة، ولا طريقة عامة للاستعمال، ولا وسيلة يتوسل بها الآخرون . بل كانت نظرة متبصرة تعكف على تحليل المراحل المتعاقبة التي تتحول فيها صلة القارىء بالنص شيئاً فشيئاً كلما ازداد ادراكاً للمعنى العام . أما أن تكون هذه النزعة المنهجية قد صيغت بعدياً لكي تبرر بعض الشيء الممارسة الطويلة التي استخدمها صاحبنا بفطرته ، فهذا ما لا ينكره شبيتزر فيما أظن . واي مذهب منهجي . على الصعيد التجريبي (وعلم الأسلوب اما ان يكون تجريبياً أو لا يكون) ، لا يسحب في اذياله ممارسة طويلة وسلسلة كاملة من المحاولات المترددة التي لا تخلو من المجازفة ؟

فالنهج الذي آثره شبيتزر مؤلف من عدة مراحل : الانطلاق من فهم اولي مؤقت لمضمون النص الاجمالي ، ثم الوقوف عند دراسة مفصلة لجزئية تبدو هامشية في ظاهر امرها (عملاً بالقول المأثور : « الله يجعل سره في اصغر خلقه ») ، والانتفاع بكل ما يزوده العلم والحدس الشخصي من معارف ، والموازنة بين الجزئية التي اوضحها وبين المجموعة الكلية التي ادركها ادراكاً اولياً ، والنظر فيما بينهما من اتساق وملائمة ، واستقصاء تفاصيل أخرى تأتي سنداً لما توصل اليه من فهم يقترب شيئاً فشيئاً من الحقيقة المحتملة . وهو لا يغفل بينه وبين نفسه كل اعتراض طارىء وشك ممكن ، واللجوء الى الاختبار العكسي مع بقائه دائماً في حال من الحيطة والحذر مخافة ان تكون العملية التحليلية كلها مسخرة في خدمة فكرة مسبقة تنطق عن الهوى ولا اساس لها من الصحة . وهي - كما ترى - حركة تتردد ذهاباً واياباً من الكل الى الجزء وكذلك من الجزء الى الكل ، وغالباً ما تتحدد فيها (وبومضة خاطفة من الاشراق الذهني) حقيقة ناصعة انطوى عليها النص منذ البداية ، وادركتها القراءة المتبصرة اليقظة ادراكاً غامضاً في أول امرها لكنها برزت

الآن الى وضح النهار بفضل الشرح . لقد كان شبيتزر فقيهاً متبحراً في علوم اللغة ، ينزع الى اكتشاف القواعد الكلية ، ويدعو الى منهج لا يقتصر فقط على التوفيق بين الانتباه الدقيق الى التفاصيل والجزئيات – أي الدراسة المجهرية – وبين النظرات الجامعة ، لكنه يجعل أيضاً من تفسير الجزئيات مرحلة لا بد منها من أجل الوقوف على المعنى الاجمالي . ولذلك كان بوسعه ان يعتمد فكرة لعبت دوراً خطيراً في النظريات الألمانية (من شلاير ماخر Schleier macher الى ديلتي Dilthey ومن ديلتي الى هايدجر Heidegger) واعني بها « دائرة التفسير » Sirkel im Verstehen . وشبيتزر بالذات ، في مقدمة كتابه « علم اللغة وتاريخ الأدب » ، كان قد ادرج طريقته في هذا التيار الفكري .

وهناك ملاحظة صائبة للمفكر غادامر Gadamer انه لا يجوز لنا ان نخلط بين آراء شلاير ماخر واتباعه الرومانسيين من جهة ، وبين آراء هايدجر من جهة ثانية . عند شلاير ماخر تصل عملية الفهم بين ذات وموضوع محـدد ، وهي تحدث عادة « في نطاق العلاقة الشكلية بين الجزء والكل ، أو بالأحرى في نطاق انعكاسها النفسي ، انطلاقاً من تخمين مسبق للكلية حتى تبلغ التفسير اللاحق لهذه الكلية على صعيد الجزء . واستناداً إلى هذا الرأي ، تتم دائرة الفهم بفضل حركة ذهاب واياب داخل النص وتستكمل عندما يندمج الباحث في الفهم الكامل للنص . ومن المنطق ان تبلغ نظرية الفهم ، عند شلاير ماخر ، ذروتها القصوى في عملية « الكشف » إذ ينفذ الناقد داخل المؤلف ، وانطلاقاً من هذه النقطة ، يستوعب كل ما تضمن النص من أمور غريبة وصعبة . أما هايدجر فهو ، على العكس من ذلك ، يصف دائرة التفسير بحيث يبقى ادراك النص مرتبطاً دائماً بالصورة المسبقة للفهم الأولي ، فلا تذوب

دائرة الكل والجزء في الفهم الكامل بل تكون، في تلك اللحظة ، قد رسمت رسماً صحيحاً . فليست طبيعة الدائرة شكلية ، لا ذاتيـــة ولا موضوعية ، لكنها تدور عمليـــة الفهم باعتبارها حركة متبادلة بين الموروث والمفسّر . واستباقنا المعنى الذي يوجّه ادراكنا، ليس عملية ذاتية لكنه يتلقى التحديد من التلاحم بيننا وبين الموروث. فلا تكون دائرة الفهم اطلاقاً دائرة «منهجية» بل هي تعبير عن أحد عناصر البنية الأنطولوجية لفعل الفهم » .

ولندع الكلام الى ما يدجر بالذات حتى يشرح لنـا هذه العملية ، كتب يقول : « الدائرة المميزة الفهم ليست دائرة حتمية يمكن فيها لأية صورة كانت ان تتحرك ، بل هي تعبير عـــن البنية الوجودية للاستباق ، استباق « الدازاين » لذاته[1] . فلا يمكننا ان نحط من شأن هذه الدائرة وان نقول عنها انها مفرغة فاسدة ، ولو قبلنا بهذا الفساد. ذلك لأنها تنطوي على احتمال صادق في بلوغ المعرفة الأكثر إصالة . ولا نبلغ مثل هذا الاحتمال مالم يلتزم شرحنا التزاماً ثابتاً ونهائياً ، ابعاد نظراته المسبقة ونتائجه عن كل حدس غير مبرر أو أية مفاهيم سوقية مبتذلة ، وان يدعم بحثه العلمي بالتوسع في الرأي المسبق استناداً الى « الاشياء ذاتها » ولما كان الفهم ، في معناه الوجودي ، لا يختلف عـن ادراك الأشياء الماثـــلة أمامنا ، فان المنطلقات الذاتية (الأنطولوجية) لكل معرفة تاريخية تعلو في جوهرها على فكرة الدقة الصارمة التي تفردت بها العلوم الصحيحة . فليست الرياضيات أدق من التاريخ . لكنها فقط اضيق منه نطاقاً ، بالنظر الى مجال الاسس الوجودية التي يعنى بها .

---

(١) « الدازاين « Dasein في لغة هايدجر . هو الوجود الانساني بوصفه دوماً خارج ذاته وقرب الاشياء (٠) .

الفكرة الجديدة التي جاء بها هايدجر في هذا الباب، هي في تأسيسه الفهم على زمنية « الدازاين » ، فهو استباق يوضع على عتبة « الشيء في حد ذاته ». والمسألة التي نريد طرحها الآن لا تتصل بهذا الجانب من القضية ، بل هي مسألة متواضعة ترتبط بكيفية تعريفنا « الشيء في حد ذاته » (كما قال « هايدجر » مقتبساً اللفظة من هيجل) ، كما ترتبط بنظرية شلاير ماخر التي اخذ بها شبيتزر على نحو أوضح . فهل يكفينا حقاً ان نولي اهتمامنا فقط مراحل الفهم ومسلكه الخاص؟ام ينبغي لنا في الوقت نفسه ان نحسب حساباً لنقطة استناد البحث : ما هو موضوعه ؟ وما هي مراميه ؟ وما هو مشروعه ؟ ما الذي نريد فهمه ؟ وكيف نحدد غرض البحث؟ وفي أي نطاق ؟ أي بكلمة موجزة ، ما هي المعطيات الأولى التي ينبغي لنا الوقوف عليها والتوحيد فيما بينها في عملية الفهم ؟.

فاذا نحن قبلنا بضرورة الحركة التي تتردد ذهاباً واياباً بين الجزء والكل أو العكس ، طالعتنا في الحال القضية التالية . ماذا نعني بالجزء وماذا نعني بالكل ؟ وواضح أن الكل ، في نظريـة شبيتزر ، هو الأثر الفني . لكن الجزئية الأصلية ، غالباً ما تكون عنده اقصر من العبارة الواحدة . وبالتالي كانت مقتضيات البحث ، من الناحية العملية ، تحدد الكل في نطاق القصيدة أو الصفحة أو بعض فقرات النص ، على أن يعاود النظر في نتائجه ويكرر العملية ذاتها في نصوص أخرى للمؤلف . وكان صاحبنا ، بسبب تبحره في علوم اللغة ، قادراً على معالجة النص بطريقة السبر المشابهة لشرح النصوص عند الافرنسيين. وهو يميل الى التدقيق في جزئيات الأمور وفي الوقت نفسه يشعر بالحاجـة الملحة الى موازنة دراسته « المجهرية » بالنظريات الكبرى ، ويرجو دائماً ان تعينـه التفاصيل التي أحسن تفسيرها على ادراك سريع لدلالة الأثر الفني في

بمجموعه . ولقد أخذوا عليه أحياناً انه يكتفي بصعيدين فقط في مسلكه (الجزء ـ الكل) ولا يعني بغيرهما من المستويات المتوسطة والمتكاملة . وقالوا أيضاً ان شبيتزر في بعض الأحوال يتسرع في تعميم خاصة جزئية دون أن يولي عناية كافية المقومات الأخرى وشتى العناصر المشتركة ، كما تدعو اليه النظرية البنيوية الصحيحة . فاذا لم نستطيع دائماً ان ندرأ عنه مثل هذه المآخذ . فمن الحق القول انه كان يتوق الى تنويع مقاربته على قدر ما تقتضي النصوص المدروسة . وكان يرجو من الناقد ان يظل ذهنه متأهباً ليدرك كل ما يبدو له في الأثر الأدبي . ويطيب لصاحبنا أن ينطلق البحث من روح محايدة ومتعاطفة ، ومن يقظة واسعة مرنة اشبه بذلك الانتباه الذي يدعو اليه فرويد في جلسات التحليل الاولى . وإذا كان العمل الفني بنية منتظمة تنطوي على علاقات متبادلة فما من جزئية إلا امكننا الاعتداد بها ، والتعويل عليها . إلا ان بعض الجزئيات افضل توجيهاً للناقد من غيرها . ويجدر به منذ الوهلة الأولى ان يقف عندها . وهي في حقيقة امرها مختلفة باختلاف الكاتب . أو المنظومة الجمالية التي يتصدى لها الباحث . فقد تكون ايقاعاً موسيقياً ، أو نفساً خاصاً . أو حركة في داخل العبارة ، أو نمطاً من انماط « حسن التصرف » ، أو طريقة في التجمل في التعبير (كالتلميح و « وقع الهمس » عند راسين) ، أو عادة مطردة يعمد اليها الكاتب في استعماله بعض المحسنات اللفظية أو ما الى ذلك. وفي آخر دراسة قام بها شبيتزر ، أقبل على روايات ميشيل بوتور Butor ورأى ان ينطلق من التكوين العام لمجموعة كتبه ، بدلاً من جزئيات التعبير ، ذلك لأن الكيان الاجمالي يستطيع ان يعطينا فكرة مسبقة عن خصائص المؤلف ، والاهتداء الى ذلك منوط بذوق الناقد. وبالتالي يقتضي منهج شبيتزر استخدام

اليقظة والمرونة على حد سواء . ولما اقترح الأمريكي كنيث بورك Burke (في كتابه « فلسفة الصيغة الأدبية ») ان تكون مقاربة الشعر رمزية تسجل « التركيز العاطفي وتكاثفه » اقره شبيتزر على رأيه ، لكنه سرعان ما اعترض عليه قائلاً : ان هذا المنهج « أليق بالشعراء الذين يتغنون بمشاعر الهلع وادق الأحاسيس » بيد انه من الخطأ اغفال السياق التاريخي وتجاهل دوره التنظيمي . فهو يحض تارة على الأصالة والابتكار واستعمال « السليقة » . وطوراً يستنكرها استنكاراً شديداً ، مؤيداً طرائق التعبير التقليدية .

ولما كان الكتاب مؤلفاً من مفردات وعبارات . فان القوة الايحائية لكل منها هي قطعاً صاحبة الدلالة المعبرة أو بالتالي ترجح كفة عالم الأسلوب. ولا بدلنا ، مع ذلك ، من ان نحسب حساباً للبنيات المتوسطة بين جزئيات الأسلوب الدقيقة وبين مجموع الأثر الأدبي ، لا سيما إذا كان حجمه على جانب من الأتساع . كذلك لابد لنا من أن ننظر في العلاقات المتبادلة التي تنظم المجموعات الصغرى ، من مشاهد وفصول وابواب في المسرحية والرواية ، وتنسق أو تعارض فيما بينها . فاذا قفز الناقد مباشرة من الجزئيات والتفاصيل الى المجموعة الكلية ، ولم يدقق في كيفية تنسيق وائتلاف « الأجزاء الكبرى » للمنظومة العضوية التي تشكل العمل الفني ، أحدث ما يشبه الانقطاع في بحثه . فالدراسة البنيوية التي تضيف البناء الهندسي الى التحليل اللغوي كفيلة بأن تجلو الروابط المتشابكة التي يتألف منها النص . ولعل شبيتزر لايعارض هذا المبدأ وهو الذي لم يترك لنا دراسة جامعة في احد المؤلفين ، ولم يكن ذلك عن سابق قصد وتصميم بل بدافع من مزاجه الخاص . فقد قنع بتطبيق

منهجه الدؤوب والجامع على بعض مقطوعات نموذجية . فــلم يتجاوزها إذا ما تألقت في ذهنه اشراقة فكرية حاسمة ووجدت تأييداً لها .

ولكن ما هي الحدود التي ينبغي التزامها في سعينا نحو « الكلية » ؟ فالقصيدة كل متكامل وكذلك الديوان الشعري . ومجموعة مؤلفات الكاتب التي تشكل بدورها كلية متناسقة يمكن النظر فيها اما من ناحية تطورها واما باعتبارها مشهداً فكرياً ينبسط امامنا في لحظة معينة . وانت ترى ان الحكم الذي نحدد فيه مجال الكلية ، هو حكم شخصي يختلف باختلاف النقاد ، وهو الذي يحدد أيضاً طبيعة الصلة بين عناصر المجموعة المؤلفة على هذا النحو . والذي لاريب فيه هو انه لا يحق لنا ان نتجاهل مشيئة الكاتب إذا جهر بها صراحة . ثمة شاعر ينشيء القصيدة الواحدة وكأنه يخلق عالماً صغيراً مستقلاً . وكاتب آخر يصنف الروايات في عدد من المجلدات . ولا تغنيه في الأعراب عن غاية خلاقة واحدة . فاذا استطعنا الاهتداء الى مشروع المؤلف . تكوّن لدينا عالم تختلف حدوده ضيقاً واتساعاً ، ويتميز بنظام متناسق ، أو تتحكم به ضرورة عضوية . وعندما نقف على الحدود التي قصر الكاتب عليها رسالته ، فاننا نتمكن حتماً من اجتلاء خصائص فنه ، كل ما نرجوه آنئذ هو ان تطابق دائرة تفسيرنا . بعدياً ، مجموع آثار الكاتب دون زيادة ولا نقصان . وإذا تبين لنا بوضوح تكوين آخر للأعمال التي صنفها المؤلف ، فلا مبرر لاحتفاظنا بفتحة الفرجار نفسها ، وقرار الناقد منوط بقرار الكاتب ، وان لم يكن طوع امره .

ولنحاول جهدنا أن نعرف كيف تصبح دائرة التفسير عندما نمنحها بشيئتنا قطراً متحولاً . وطالما تحركنا داخل حدود الأثر الأدبي فلا نجد صعوبة

تذكر . فاذا عكفنا على تحليل شطر واحد في قصيـــدة « الرحيل » لبودلير Boudelaire بوصفه عنصراً من عناصر المقطع الشعري ، اطرد تفسيرنا داخل كلية مؤقتة . وانا اعلم ، من القصيدة التي انظر فيها ، ان هذه الكلية المؤقتة هي جزئية مصطنعة وينبغي ان اجمع ما حصلت عليه من نتائج حتى اطبقه على القصيدة كلها . وفي مرحلة ثانية ، ثم تبدو لي قصيدة « الرحيـــل » (Le Voyage) بوصفها جزءاً من كلية اوسع ، وخاتمة لديوان « أزهار السوء » . ولا زلنا نجول داخل عالم منسجم ويحق لنا ، استناداً الى حقائق ناصعة داخل الأثر الفني وخارجه ، أن نفترض وجود ارادة قامت بتنسيقه ، وهذا مايمنع الجزئية من ان تظهر بمظهر الكلية المكتفية بذاتها . وإذا انتقلنا من هذا الديوان الى سائر اعمال بودلير ؛ بقينا في حدود عالم ذهني موحد لكننا لا نستطيع الجزم بوجود ارادة منظمة واحـدة تدعم جميع عناصره . فالكليـــة المتكونة على هذا النحو ليست كلية الأثر الفني بل هي مجموعة عالم روحي . وهل يمكننا ان ننكر عليه وحدته ؟ ومن ذا الذي يمنع الباحث من استجلاء العلاقات الدالة بين مختلف اجزائه ؟ ولا ضير ان تكون الروابط المتبادلة التي اهتدينا اليها ، ثمرة انتباه الناقد دون المؤلف . فهي وشائج صحيحة ماثلة في داخل العمل الأدبي وأمام نظر الباحث الذي الم بها . وربما كان هناك توسع آخر يفترض على النـــاقد ما لم يقرر اغلاق باب البحث . فالنظر في اعمال المؤلف يستدعي النظر في كليـــة اوسع منها تشمل شخصية الكاتب وسيرته . ثم تبدو لنا هـــذه المجموعة ، المكونـة من السيرة والآثار ، وكأنهـــا مجموعة كيفية مجردة لأنها مرتبطة بحقبة تاريخيـــة واجتماعية . وحينئذ تطالعنا مجموعات لا تنسجم فيمابينها . وهي مؤلفة من المنظومة الكلامية التي تحكمت بها ارادة التنسيق الفني من جهة ، وجملة من الظروف والمناسبات

التي تخضع لها الكاتب وتجاوب معها في أعماله من جهة ثانية . عند هذا الحد، تجنح حركة الدائرة التفسيرية المترددة ذهاباً واياباً الى المطابقة مع الطريقة التي تستخدمها العلوم الانسانية والتي يدعوها سارتر الطريقة المتقدمة والمرتدة Régressive - Progressive (في كتابه المسمى «قضايا منهجية ») ولئن تصدى التفسير للملابسات الاجتماعية ، فانه لا يخرج من دائرة اختصاصه لأن هذه الملابسات علاقات بالعالم الخارجي تتمثل في هيئة روابط اجتماعية في اطار المؤسسات التي صنعتها ارادة الانسان . وعلى هذا الصعيد تفاجئنا وقائع غامضة رهيبة كالفاقة والطغيان والآلام التي لم تتحدث عنها مباشرة الآثار الأدبية ، وما انطوت عليه من جمال ، لكنها ليست براء من تأثيرها . وغني عن البيان انه يجب على الباحث المدقق ان يبلغ هذه الحدود .

نحن إذن حيال سلسلة متعاقبة من الكليات المؤقتة التي لا يلبث كل منها ان يصبح جزءاً من مجموعة اوسع . ويطرد تفسيرنا كما لو لم يكن لدينا إلا مجموعات لاثبات لها تستوعبها دائماً رغبتنا الملحة في الوصول الى ما هو اكمل منها وتحولها بالتالي الى عناصر نسبية . لكن هذه الحركة المطردة لا تستطيع في جميع مستوياتها ان تظفر بدرجة واحدة من الوضوح ولا أن تتأكد من صحة بحثها التأكد نفسه . فالواقعة اللغوية يمكن التثبت منها على نحو واضح : والواقع الأدبي هو اقل منها وضوحاً ، اما الدلالة التي ننسبها الى سيرة الكاتب وما يتخللها من احداث طارئة ، واما الدلالة التي نحملها على العلاقات الاجتماعية . فتلك أمور يتطرق اليها الشك . فاذا نحن انصرفنا عن الأثر الأدبي وانتقلنا ، الى ما سبقه من مؤلفات انطلقنا من منظومة بنيوية تم اعدادها وتكوينها (مهما كان الأثر عفوياً يطل على امكانات مفتوحة) الى منظومة أخرى أقل حصراً تعاورتها درجات متفاوتة من الحرية . أي اننا ننتقل من لسان واضح صريح الى لسان آخر اقل منه وضوحاً وصراحة . وربما رغبنا في ان نضع

في سياق واحد ، وان نلأم جنباً الى جنب جميع المستويات التي تعاقبت في دراستنا : من العمل الفني حتى الواقع الاجتماعي ، كيما نصل الى تعبير واحد صيغ بلسان واحد . إلا ان الناقد إذا اراد الهيمنة على نطاق اوسع من النطاق الذي عكفت عليه الارادة المبدعة للأثر الأدبي ، فقد شيئاً فشيئاً السند الذي توفره مادية النص . وهو في تجاوزه هذه الحدود ، لا يلقى إلا مجموعات محتملة ، وكليات ممكنة ، واختزالات خيالية ، ونماذج مفهومية . أي كلما كانت المجموعة التي نرمي اليها واسعة ومحسوسة ، كلما استعصت علينا الوسيلة الثابتة لاجتلائها . يصح هذا القول على المجموعة الأجتماعية التي تشمل سيرة الكاتب واثره الأدبي . فلا نستطيع الفصل فيها كما نفصل في ديوان « ازهار السوء » أو « الملهاة الأنسانيـــة » للروائي بالزاك . ولن يتسنى الوقوف على حقيقتها إلا بفضل التلمس والاستنباط ، وغالباً مـا نحددها تحديداً مسبقاً بقرار ايديولوجي ينسب اليها مضموناً معيناً ، استناداً الى تلك الاتجاهات العامة التي نعزوها الى التاريخ الانساني . فالناقد السوسيولوجي (الاجتماعي) حين يحاول اجتلاء المؤسسات والروابط الاجتماعية ذات « التعبير المقيد » ، مهدد بأن يفقدقدرته على تفسير الكلام الانسانية . وحيال هذا الواقع الجماعي الذي يصعب فهمه وتحليله ، غالباً ما نرى الباحث يتكلم بالنيابة عنه ، وبدلاً من ان نطلع على اوسع مجموعة ممكنـــة ، واكثرها شمولاً ، فاننا لا نسمع آنئذ إلا صوت الناقد صاحب المذهب ، وهو في حال من العزلة والأنفراد (أو « اصداء » هذا الصوت الذي لا يجد له جواباً) . وعندما يخال لنا اننا بلغنا اقصى حدود الدائرة التفسيرية ، نلقى انفسنا في بدايتها ، وبالتالي استحال المشروع العلمي الى عملية غريبة ، تشبه الشعر الذي لم يقصد اليه صاحبه ، وتنتظر تفسيراً لها .

ولست ادعو هنا الى نظرية متشككة لأني أومن ان المجتمع والتاريخ يمكن دراستها . والمشكلة هي في الوقوف على الطريقة التي تعيننا على ان نصل معرفتها وصلاً صحيحاً بمعرفة النصوص والأعمال الفنية وان نستوعب ذلك كله في مجموعة مشتركة ودلالة موحدة ، دون ان نقضي على الدلالات الخاصة والسمات الأصيلة والنبرة الفريدة التي تتميز بها الآثار الفنية . فالتاريخ وعلم الاجتماع يشيران الى ظروف وملابسات ضرورية ولازمة يمكنها ان تحدث تأثيراً متبايناً في شتى ضروب الانتاج الأدبي . فاذا اردنا الظفر باوسع عمومية ممكنة ، فقدنا نوعية الظواهر التي انطلقنا منها وادركنا سمات مشتركة تتسم بها وقائع متغايرة . والذي يعنيني هو ، بآن واحد ، القاسم المشترك والذاتي في الأثر الفني مما لا يرتد الى شيء آخر ، فيشترك في حركة التناقض وهي حركة لا استطيع ان اعتبرها غريبة لهذا الحد عن التاريخ ..

لقد آثر شبيتزر ان يقتصر فقط على تحليل الآثار الأدبية لأجل ذاتها ، حتى يدرأ عن نفسه تلك المحاذير التي تنجم عن التوسع الهائل في آفاق البحث ، ومخافة أن يضل في تلك المتاهات المترامية خلف الآثار ، وهو على يقين بان الانسان إذا اراد ان يضم اليه كل شيء ، عاد خاوي الوفاض صفر اليدين . لقد آثر شبيتزر في منهجه الأخير . نقداً محدداً في ظاهر امره يتصل اتصالاً وثيقاً بموضوعه ويستقرئه كما يبدو له ، وبذلك يطمئن الى لقاء منظومة لغوية ، والى محاورة كائن قريب الى قلبه ، لكنه محافظ على كيانه المغاير الذي لايمكن النفوذ في اغواره . هذه الرغبة في التجاور ، أو هذا الشوق الى الوجود المادي ، يضطر عالم الأسلوب الى الحفاظ على تماس مستمر بالعلاقات اللغوية التي يرصدها في الأثر . فاذا أراد ان يحلل هذه العلاقات الذاتية ، حاول ان يستنبط منها الصلة التي تربط العمل الفني بالبيئة الخارجية . ولا حرج إذا قلنا ان العمل المستكمل

والمنفصل عن مشيمته النفسية والاجتماعية ، يبقى في صيغته المستوفاة ، قادراً على ان يوحي الينا بجميع العوامل التي اسهمت فعلاً في تكوينه . فهو اشبه بعالم مغلق يشع ضياء اخذه اخذاً غلاباً من ظلمات سابقة . وهذا التصور الذي يرجع الى الشاعر غوته Goethe هو الذي يدعو إليه شبيتزر جهاراً .ولا يفوته في مستهل مقالاته الاخيرة التي نشرها قبل وفاته ، ان يستشهد بابيات شهيرة من مسرحية « فاوست » ، وان يعلن على الملأ انــه « الصديق الحميم للنور والديباجة المشرقة و « ضياء الكون الساطع » على حد قول رونسار ولاعجب إذا جنح مفهوم الجمال ، في نظرية شبيتزر ، الى التغلب على غيره من المفاهيم ، بغض النظر عن وضع معيار دقيق له . ولئن نجا صاحبنا من مزالق النزعة التاريخية Historiswe فقد ظل عرضة لمزالق النزعة الجمالية Esthitiswe . فالقول بان الغاية من الأثر الفني كامنة في جماله ، انما يعني تجميد تعريف الفن تجميدا مسرفاً ، واغفال ذلك التوتر الذي يدفع الأثر الفني الى اختيار الصيغة المثلى اللائقة بجلاء تلك الطاقة النفسية التي تسمو على كل صيغة معبرة . وربما آل هذا العشق للجمال الشكلي الى ضرب من الطمأنينة الكاذبة عند ناقد يكون مزاجه اقل قلقاً وتقلباً من مزاج شبيتزر . تجاه ذلك الخلود المتجمد الزائف للأعمال الفنية .

وعلى العكس ، فاننا لا نعرف انساناً اقل ثقة بطمأنينته من ذاك الذي ينتشر امامه ميدان رحب فسيح ، فينتقل من دائرة الى دائرة ، حتى تتعذر الأحاطة به في نهاية المطاف . وتبقى هذه الحركة الدائبة المتنقلة من دائرة الى أخرى والتي تولدها رغبة لا ترتوي اطلاقاً ، وفية لذلك النموذج الذي ورد في شروح شبيتزر : وهي ترمي الى استقصاء التباين (أو النزعة السلبية في الاتساع)

حتى إذا ظفرت به ادرجته في نظرة كلية شاملة تكون دائماً اكثر وضوحاً ونضراً من ذي قبل . فينتشر قطر دائرة التفسير ويتوسع كلما شعرنا بالحاجة الى التغلب على استنكارنا الفارق ، ولو اننا اقررنا له بحقه في الوجود ، ذلك ان حياة الروح تقتضي الفارق ورفض الفارق على حد سواء :

وهذا المسلك الذي لا ينتهي عبر سلسلة من الدروب يتعذر تحديدها ، والذي يجتذب اليه الناقد في اطار سيرته الخاصة وسيرة موضوعه ، هذا المسلك هو بلا ريب صورة لفعالية دائمة تتمثل فيها ارادة الفهم والتبصر ؛ والفهم هو قبل كل شيء الاعتراف باننا لن نفهم أبداً بما فيه الكفاية ، وان جميع المعاني والدلالات تبقى معلقة ما لم نفرغ من فهم ذاتنا .

جنيف عام ١٩٦٤ – ١٩٦٩

* * *

نمـو المفسر

في هذه الدراسة نحلل خـبراً ورد في « اعترافات » روسو ، وهي تؤول بنا الى نظرية في التفسير . ويوفر لنـا النص ، الذي قرأناه بإمعان ، جميع الأسباب التي تعيننا على تفصيل آرائنا الخاصة في القراءة النقدية : فقد اعتبرنا المقطع ، في بادىء الأمر ، غاية بحد ذاته وبدافع من اهتمامنا به . وبعد ان فرغنا من تمحيصه رأينا فيه وسيلة تفيدنا في تفسير اهتمامنا وفهمه : كذلك نؤكد المروءة الوثقى بين تفسير الموضوع وتفسير الذات ، بين القول عن النصوص ، والاساس الذي يقوم عليه قولنا .

أ ــ اسلوب السيرة الذاتية

تعرف الترجمة الذاتية بانها سيرة انسان يسطّرها بنفسه : هذا التعريف يحدّد الطابع الخاص بهمتها :

١ ــ كما يعين بذلك الشروط العامة (أو النوعية) للكتابة الخاصة بالترجمة الذاتية . وليس المراد هنا نوعاً أدبياً في حد ذاته : فهذه الشروط إذا رُدّت الى الاساسي منها تقتضي أولاً التطابق بين الراوي وبطل الرواية، ومن ثم أن يكون هناك روايةوليس وصف:فالترجمة الذاتية ليست صورة شخصية وإذا اعتبرها بعضهم صورة إلا أنها تنطوي على الحركة والامتداد الزمني ، إذ لا بد للرواية من ان تنتشر في مدة كافية حتى نطلع على معالم حياة معينة ؛ وإذا وضع الكاتب نصب عينيه هذه الشروط ، كان حراً في ان يقتصر مقالته على صفحة واحدة أو أن يتوسع فيها حتى تشمل عدة أسفار : وما عليه من حرج ان هو مازج حديثه بالكلام عن وقائع شهدها عن بعد ، فيكون بآن صاحب ترجمة وصاحب مذكرات (ويصح هذا القول على شاتوبريان) . وله كذلك ان يثبت بدقةتاريخ سيرته . وان يتحدث عن ذاته في اللحظة التي يسطر فيها ترجمته ، فتأتي حينئذ « اليوميات » لتمتزج بالسيرة الذاتية ويسمى صاحبها احياناً بكاتب « يوميات » (وينطبق ذلك أيضاً على شاتوبريان) . وانت ترى ان شروط الترجمة الذاتية تحدد اطاراً واسعاً ، بعض الاتساع ، وللكاتب أن يمارس في نطاقه ألواناً متباينة من الأساليب . فلا يحق القول بان

هناك أسلوباً معيناً أو ديباجة خاصة تتصل بالترجمة الذاتية . فليس في هـذا المضمار اسلوب ملزم أو ديباجة ملزمة ، بل يكون الأسلوب فيـه ، أكثر من أي مجال آخر ، ظاهرة فردية . ويجدر التنويه بأننا لن نقف على هذا إلا من ناحية ارتباطه بالشروط التي اتينا على ذكرها . فنقول في تعريفه : انـه النهج الخاص الذي ينهجه الكاتب استجابة لبعض الشروط العامة التي تتحـدد على صعيد الأخلاق و « العلاقة » بالقراء ، فهي تقتضي الصدق في سرد الأخبـار وتجعل المؤلف حراً في تنظيم طريقته الخاصة ،من حيث كيفية السرد واللهجة المتبعة ، والايقاع والتوسع الخ ... وفي هذا اللون من القصص الذي يعالج فيه الراوي ماضيه الشخصي ، يكتسب الطابع الفردي للأسلوب أهمية خاصة . فالوقائع منسوبة الى المؤلف نسبة صريحة ، ثم يأتي الأسلوب ، بكيفية تعبيره الفردي ، ليضيف اليه نسبة اخرى ضمنية .

II ـ والأسلوب مرهون باللحظة الحاضرة لفعل الكتابة . وهو وليد ذلك القدر من الحرية الذي توفره اللغة والمواضعات الأدبية ، وطريقة انتفاع المتكلم بهذه الحرية . وأصبح مرجع الأسلوب هو زمن الكتابة ، و « ذات » المؤلف الراهنة. وقد يبدو لنا المرجع الحاضر عقبة تحول دون ادراك الوقائع واستحضارها استحضاراً صادقاً. وسواء تحدث النقاد عن روسو أو شاتوبريان فقد لاحظوا في الغالب ان كل الأسلوب ـ بغض النظر عن ماديـة الحوادث المذكورة ـ يلقي الشبهة على مضمون السرد ويقف حائلاً بين حقيقة الماضي وبين لحظة الكتابة الراهنة. فكل ابتكار في الأسلوب ينطوي على الزخرف والأطناب ويمكر ، فيما يبدو ، نقل الرسالة في حد ذاتها. والحق انه لا يتسنى لنا استحضار

الماضي ما لم ننطلق من الحاضر ، وليست ذكرى الأيام الخوالي « حقيقة ملموسة » إلا للوجدان الذي يستقبل اليوم صورتها ؛ ولا يسمه إلا ان يخلع عليها ديباجته وأسلوبه . فكل سيرة ذاتية ـ ولو اقتصرت على مجرد السرد ـ لا تعدو أن تكون تفسيراً ذاتياً. ويشير الأسلوب هنا الى صلة الكاتب بماضيه ، كما يكشف النقاب عن تصور الكاتب ، المتجه نحو المستقبل . للنهج الخاص الذي يعرض فيه ذاته .

III ـ والالتباس الذي ألمحنا اليه نابع في الأغلب من الفكرة التي نحملها عن طبيعة الاسلوب الأدبي ووظائفه . فاذا تصورنا الأسلوب « مبنى » ، حق لنا ان نشتبه لكل تنميق في الترجمة الذاتية . وصار قولنا : « هذا اجمل من ان يكون حقيقة واقعة » مبدأ حذر مطرد . يضاف اليه احساسنا (القائم على تجربتنا العامة في استعمال الكلام) بان الكاتب معرّض دائماً للانزلاق مع التخييل والخيال . فهو لا يكتفي فقط باختلاق الأكاذيب ، بل ان اطار الترجمة الذاتية كفيل بان يستوعب اية رواية خيالية محضة . فهناك لون من القصص يشبه المذكرات والسيرة الذاتية ، ويستغل امكانية الحديث بضمير المتكلم ليسرد علينا اخباراً هي من نسج الخيال . وضمير المتكلم هنا (انا) ليس عندئذ متبنى « وجودياً » من قبل اي شخص ؛ انه « انا » بدون إحالة ، اذ انه لا يحيل الا الى صورة مخترعة . ومع ذلك فان « انا » النّص المتخيل لا يمكن التمييز بينه وبين «انا» السرد في الترجمة الشخصية الصادقة . وخلاصة القول ان مضمون الكلام المستتر بشعار الترجمة الذاتية والاعترافات قد يفلت زمامه ويضيع في الأوهام ، ولو التزم المؤلف الأمانة والصدق ، فليس

هناك ما يحول دون الانتقال من صعيد الى آخر . وما من قرينة نستطيع الأعتماد عليها للكشف عن هذا الانتقال . وبالتالي تبدو لنا المحسنات اللفظية واصالة الأسلوب (وهي التي تزيد من أهمية اللحظة الراهنة في فعل الكتابة) وكأنها تؤيد الكذب والأختلاق بـــدلاً من ان تدعم الصدق والأمانة في استحضار الذكريات . أي ان اصالة الأسلوب ليست فقط عائقاً أو حاجزاً ، بل هي ايضاً منبع للتمويه والتلفيق .

لكننا إذا عدلنا عن تصور الأسلوب بوصفه « مبنى » (أو ثوباً أو زخرفاً) يضاف الى المعنى وقلنا في تعريفه : انه فارق ، حينئذٍ لن يكون الابتكار في كتابة السيرة امراً مشتبهاً بل سوف يوفر لنا مجموعة من القرائن الكاشفة والخصائص المميزة : فيغدو تجديد الكتابة امارة تشير الى المؤلف وتفرده بين سائر الكتّاب . لأن مفهوم الفارق في الأسلوب قد تمّ اعداده بغية الوقوف على ما تميّز به الكاتب من الناحية النفسية . وبذلك تطالعنا من جديد كلمة بوفون Buffon « الأسلوب هو الانسان » (ولو اختلف معناها هنا بعض الأختلاف) ، ويكون اسلوب الترجمة الذاتية صادقاً بعض الشيء بالنسبة للحظة الراهنة على اقل تقدير . فمها ساورتنا الشكوك حول الوقائع المروية فلا اقل من ان تقدّم لنا الكتابة صورة « صحيحة » لذلك الرجل الذي « امسك بالقلم » .

ويفضي بنا ذلك كله الى ملاحظات تتصل عامة بالنتائج الضمنية التي تسفر عنها نظرية الأسلوب. فاذا اعتبرنا الأسلوب « مبنى يضاف الى المعنى ». حكمنا عليه بالنظر الى تعريفه الأكيد لحقيقة غابرة : فالمقصود من « المعنى » ان يسبق « المبنى » ، وتشغل القصة الماضية ، موضوع السرد ، هذا الوضـــع السابق حتماً . وعلى العكس ، إذا اعتبرنا الأسلوب « خارقاً » ، بدا لنـــا

مرتبطاً ارتباطاً صادقاً بالحقيقة الراهنة . وفي هذه الحالة ، يمكنك ان تخلع على مفهوم الأسلوب جملة من الصفات والتشابيه العضوية القائلة بان التعبير يصدر عن التجربة والمعاناة دون انقطاع كما تنبت الزهرة من اندفاع النسغ وارتفاع العود . في حين ان تصور الأسلوب بوصفه « مبنى يضاف الى المعنى » يستدعي منذ صيغته الأولى فكرة الانقطاع المخالفة للنمو العضوي ، ويتضمن مفهوم العملية الآلية وتدخل الأداة التي تطبق على مادة ذات طبيعة مغايرة. آنئذ تكون الغلبة لصورة القلم ذي الرأس المذبب ، على صورة اليد التي توجهها فعالية الكاتب النفسية (والذي لا ريب فيه هو انه لابد لنا من مفهوم للأسلوب يأخذ بالحسبان القلم واليد معاً ، أي توجيه القلم بوساطة اليد) .

١٧ – يفرّق اللغوي الفرنسي اميل بنفنيست Benveniste في الدراسة التي عقدها حول « العلاقات الزمنية في الأفعال الفرنسية » بين المنطوق التاريخي أي « رواية الأخبار الماضية » وبين القول Discours وهو منطوق يفترض وجود متكلم ومستمع كما يفترض عند الأول نية الأقناع والتأثير في الشخص على وجه من الوجوه »؛ وبينما يعمد سرد الحوادث الغابرة في المنطوق التاريخي الى الماضي البسيط passé simple « كصيغة نموذجية »، فان القول في الفرنسية المعاصرة يتجنب هذا الزمن ويستعمل الماضي المركب Passé composé. لكننا إذا ألقينا نظرة سريعة على التراجم الذاتية المعاصرة (كالتي وضعها سارتر أو ليريس Leiris) وجدنا خصائص القول (أي المنطوق بضمير المتكلم) مسايرة جنباً الى جنب خصائص المنطوق التاريخي . ايكون ذلك استعمالاً قديماً ؟ أم أن « الترجمة الذاتية » كيان مركب يجمع بين القول والتاريخ ؟ وهذه بلا ريب هي الفرضية التي ينبغي لنا الأخذ بها .

فالشكل التقليدي للترجمة الذاتية يحتل مكاناً وسطاً بين طرفين متباعدين : السرد في ضمير الغائب Récit à la 3epersonne ، والكلام من جانب واحد Monologue . ومن الترجمات التي نعهدها في ضمير الغائب ، كتاب «الشروح» للأمبراطور قيصر ، والجزء الثاني من «مذكرات الفرنسي لاروشفوكو La Rochefoucauld . فتلك روايات لا تتميّز عن التاريخ من حيث الشكل. وينبغي ان نعلم ، استناداً الى معرفة خارجية ، ان هوية الراوي منطبقة تمام الانطباق على هوية بطـــل القصة . وتأتي هذه الوسيلة في السرد عندما يريد المؤلف ان يروي لنا اخباراً هامة لعب فيها دوراً رئيسياً . فيقوم الراوي بدور المؤرخ المتواري خلف الأحداث ، ويمتنع عن الظهور ، ويقدم البطل الرئيسي في ضمير الغائب تقديماً موضوعياً. كل ذلك يعمل في صالح « الحدث » في حد ذاته ، لكنه يعكس على شخصية البطل روعة المآثر التي اسهم بها . والطريقة متواضعة في ظاهرها تروي السيرة في ضمير الغائب ، لكنها تجمـــع الأحداث وتحصيها من اجلاء اعلاء شأن البطل الذي امسك عن الكلام باسمه الخاص ، وعهد بشؤونه الى شخص آخر ، فينجم عن ذلك ما يشبه التثبيت والترسيـــخ بفضل الصيغة الموضوعية . والأمر على خلاف ، إذا صدر الكلام عن شخص واحد وصار ينوه بذاته أكثر من التنويه بالحدث . وفي الأشكال المسرفة لهذه الكتابة (التي تتجاوز نطاق السيرة الذاتية وتتاخم الخيال الشعري) يقتصر « الحدث » على اطراد الكلام بضمير المتكلم بغض النظر عن « الوقائع » المروية التي تفقد خطورتها. وانت ترى هنا حالة معاكسة لما اشرنا اليه بخصوص السرد في ضمير الغائب ، وهو ان الالحاح المفرط على ضمير المتكلم يزيـــد من اهتمامنا بضمير الغائب المتواري في ظاهر أمره . لأن الحدث المغفل يتطفل ضمناً على شخص المتكلم ويفقده رونقه وطابعه الخاص . ويكفيك ان تعود بالذاكرة الى بعض كتابات « صموئيل بيكيت Beckett » النثرية حتى تدرك

كيف ان تكرار ضمير المتكلم واجتراره يؤديان في نهاية المطاف الى اندثار الشخصية ومحوها .

٧ – والحق أن السيرة الذاتية ليست لوناً أدبياً قائماً على قواعد واصول. لكنها تفترض تحقيق بعض الشروط التي تبدو ، في جوهرها ، شروطاً ايديولوجية (او ثقافية) مثـل خطورة التجربة الشخصية وقابلية انتفاع الجمهور بعرضها عرضاً صادقاً . وهذا الافتراض هو الذي يبيح للمؤلف ان يستخدم ضمير المتكلم وان يتخذ سيرته موضوعاً لقوله . ويتأكد ضمير المتكلم في محله كفاعل دائم ، بوجود الشخص المخاطب الذي يلازمه ويبرر انشاء الحديث . وهنا تذهب بي الذاكرة الى « اعترافات » القديس اوغستان وفيها يتوجه المؤلف الى المولى تعالى قاصداً من كتابه هداية القراء واصلاحهم .

فالمولى تعالى هو الكائن الذي يخاطبه المؤلف مباشرة . أما الناس فيأتي على ذكرهم في ضمير الغائب لأنهم ينتفعون بصورة غير مباشرة إذا أتيح لهم الاصغاء الى ما يبوح به من اعتراف . وبذلـك يطرد القول متوجها الى كائنين اثنين . احدهما يدعى مباشرة ؛ والآخرون يقفون شهوداً وعلى مبعدة. ايكون ذلك اسرافا لا مبرر له ؟ وهل يمكننا القول أن مناجاة المولى تعالى هي من قبيل التكلف البلاغي ؟ بالطبع لا . والواضح ان المولى تعالى لا يحتاج الى ان تنقل اليه اخبار اوغستـان . فهو العليم الذي يرى الدهر كله في نظرة خاطفة . واليه ترفع الصلوات وآيات الحمد والثناء . وقد كان سبحانه وليّ نعمته ، فهو يخاطبه مباشرة لأنه هيمن على حياته الماضية. وابتلاه . واخرجه من الظلمات الى النور ، وتكشف له دائماً آمراً ناهياً لا رادّ لمشيئته . وإذا

باتجاه الكاتب مباشرة وعلى هذا النحو الواضح الصريح ، معناه انه يتخذه شاهداً ويقيم البيّنة على صدقه المطلق . وانى له أن يختلق أو أن يخفي ما في نفسه في حضرة العليم بذات الصدور الذي لا تخفى عليه خافية . وفي ذلك ما يضمن صحة الحديث ويبعده عن شبهة التحريف التي تتهدد القصص العادي. يبقى علينا ان نعرف ما هي مهمة المخاطب الآخر، أي جمهور المستمعين الذين يعنيهم المؤلف في صورة غير مباشرة ؟ ويأتي هذا الجمهور ، بوجوده المفترض ، ليقدم التبرير الذي عمد إليه الكاتب حتى يعرض اعترافاته عرضاً مطرداً متعاقباً ، لأن المولى تعالى لا يحتاج إلى أن تنتشر أمامه الوقائع متسلسلة بل القارىء البشري هو الذي يفتقر الى ذلك !

فالتوجه بالقول الى مخاطبين اثنين يجعل من الحقيقة كلاماً منطقياً ، ومن الكلام المنطقي حقيقة. فتجتمع آنية المعرفة التي اختص بها المولى تعالى ، بالتعاقب الزمني في السرد المعلل اللازم للأدراك الأنساني ، ويتم التوفيق بين الدافع الى الأصلاح وبين الغاية السامية من الاعتراف . فالكلمة المرفوعة الى الله ربما ادخلت الإيمان في قلوب الناس وحملت اليهم العزاء والسلوان .

يضاف الى ذلك كله عنصر آخر وهو انه لايوجد ما يبرر كتابة السيرة الذاتية هذه لو لم يحدث تغيير حاسم في حياة المؤلف مثل الايمان والحياة الجديدة التي انعم الله بها عليه . ولو لم يؤثر هذا التحول المفاجىء في وجود الراوي تأثيراً عميقاً لاكتفى بسرده دفعة واحدة ولا قتصرت مادة الكتاب على تعاقب الأحداث الخارجية . وخضعت آنئذ للشروط التي اسماها بنفنيست « Benveniste » بالشروط التاريخية . ولا داعي اطلاقاً الى استخدام ضمير المتكلم . لكن التحول النفسي العميق الذي طرأ على المؤلف — والطابع

نموذجي لهذا التحول – يوفر مادة لقول قصصية يكون فيها ضمير المتكلم ذاتاً وموضوعاً .

فنحن امام واقعة طريفة وهي ان شخصية الكاتب الماضية مغايرة لشخصيته الحاضرة ، وبوسعه ان يصف وجوده الراهن في كل ما يميّز به . فلا يقتصر على سرد ما وقع له في الزمن الغابر ، بل يحق له ان يحدثنا عن كيفية تطوره حتى صار الى ما هو عليه الآن . فهناك مسوغ منطقي جديد لاطراد البحث وتعاقبه : لا يرجع فقط الى اختلاف المخاطب بل يتعداه الى مضمون الحديث ، لأن من واجب الكاتب أن يصور لنا كيفية حدوث الوضع الحالي والسوابق المؤدية الى تلك اللحظة التي ينطلق منها القول . كذلك يرسم لنا تسلسل الأحداث التي المّت بالكاتب المسلك الملتوي في بعض الأحيان أو طريق الهداية التي افضت الى الحالة الراهنة من المعرفة المستوعبة للماضي .

ثمة فاصل مزدوج يسببه هذا النمط من التفكير ، يشمل اختلاف الزمن وتغاير الهوية الشخصية . لكننا ، على صعيد اللسان ، لا نقف إلا على قرينة واحدة هي القرينة الزمنية . اما القرينة الشخصية المتمثلة بضمير المتكلم فتبقى ثابتة . وهذا ثبات ملتبس لأن الراوي قد اختلف عما كان عليه سابقاً . فهل يحق له ان ينكر شخصه الماضي ؟ وهل يستطيع ان يتبرأ من تبعة اخطائه ! والسرد – الاعتراف الذي يشير الى تحول شخصية الراوي ، انما يستنكر الزلل الماضي ، لكنه لا يخلي من التبعة التي يتحملها دائماً الكاتب بعينه ، فيبدو ثبات ضمير المتكلم دليلاً على ثبات المسؤولية ، وركيزة للتفكير الحاضر ومرجعاً لتعدد الأطوار المنصرمة . أمـا اختلاف شخصية المؤلف فيستدل عليه باستعمال الأزمنة الفعلية والصفات المسندة اليها ، وقد يعبرّ عنه على نحو ادق حين تمزج خصائص القول Discours بخصائص السرد التاريخي

Récit Historique الذي يعتبر المتكلم شخصاً غائباً ويلجأ الى الماضي البسيط Passé simple. وهذا يعني ان الماضي البسيط يسبغ على شخص المتكلم صفة التغاير . ثم ان القاعدة الشهيرة التي كانت تقصر زمن المسرحية على « اربع وعشرين ساعة » ظلت سارية المفعول في القرن الثامن عشر وكان لا بد من استعمال الماضي البسيط في وصف الوقائع البعيدة والفريدة (ما لم تستعمل احياناً صيغة « الحاضر التاريخي » Présent Historique الذي يعتبر الماضي ماثلاً امامك في اللحظة الراهنة) . وأخيراً توضح لنا كيفية العرض ونبرته الخاصة ، ذلك التباعد بين الراوي وبين ما اقترفه من ذنوب وقاساه من محن . يضاف الى ذلك استخدام « المحسنات » الخطابية التقليدية (التي يسميها فونتانيه Fontanier « اشكال التعبير » عن طريق المواجهة كالغمز والتلميح والسخرية) يستعين بها الكاتب ليضفي رونقاً خاصاً على أسلوب الترجمة الذاتية ، حسب مقتضى الحال .

VI — واني أُشهد روسو على ما ذهبت اليه . فهو يفاجئنا منذ مطلع « اعترافاته » بوجود المخاطب الوهمي . كتب يقول :

« اياً كنت ايها القارىء فقد فوضت اليك امري وعهدتك ثقتي ، ولقد كتب علي ان امدك مرجعاً يحتكم اليه في مصير هذا الكراس ...»

اضف الى ذلك الفقرة الثالثة من الباب الأول التي تطالعنا بكائنين اثنين (المولى تعالى وجمهور القرّاء) يتوجه اليهما الكاتب . ولقد حاولنا ان نعرّف وظيفة كل منهما عند عرضنا لأعترافات القديس اوغستان يقول روسو :

« إذا نفخ في الصور يوم القيامة ان شاء الله ، تقدمت وكتابي بيميني ووقفت بين يدي المولى تعالى ، وناجيته بقولي : اني كشفت عن دخيلة نفسي كما عهدتها بالذات ، ايها الحي

تغيره . فاحشد القوم من حولي،وليصيخوا باسماعهم الى اعترافي ، وليحزنوا لذنوبي ، ولتحمر وجوههم خجلاً من بؤسي ونكدي ... »

وعلى غرار اوغستان، استعان «روسو» بعلم المولى تعالى ليدعم صحة ما جاء به من أخبار ، لكنه لا يلوذ به إلا مرة واحدة وعند الاستهلال فقط . أما في صلب الكتاب فلن يناجيه اطلاقاً ولن يتوجه اليه بالدعاء . لكننا نلمح وجود القارىء (الذي يحاوره روسو حواراً وهمياً) في كل صفحات الكتاب . فهو شاهد محتمل على ما يقول ، وشخص غامض مجهول يشير اليه بعبارات عامة كقوله :

« ولعلك ترى ... ولقائل أن يقول ... » . ويطلب اليه الكاتب أن يعترض اعتراضاً معقولا وأن يذود عن الأعراف الاجتماعية. كذلك ينسب اليه روسو مشاعر الحذر والريبة التي يزعم أنه عرضة لها ولا يألو جهداً في اقناعه بصحة روايته وصفاء نيته. ولكن إذا زالت الرابطة التي كانت تتوجّه الى المولى تعالى (خلافاً للصلة المباشرة التي غلبت على كتابات أوغستان والقديسة تيريز دافيلا) كان لا بد من أن يؤثر هذا الزوال في دعوى الصدق . فلا يكتفي (كما يتوقع القارىء) أن يبتهل المؤلف في مطلع كتابه فقط ، بل عليه أن يلتزم الصدق في كل لحظة وآونة ، وهو لا يستشفع بالمولى تعالى في كل حين . لكن الضمير الانسان ، في زعم روسو ، قد ورث عن الله بعض خصائصه كما وردت في علم اللاهوت التقليدي المعروف . معنى ذلك أن عفوية الانفعال الذي ينقله المؤلف إلى أسلوبه هو أبلغ دليل على صدق روايته بالنسبة لوجدان القارىء . وهذا الانفعال المرافق للتعبير الصادق يحل محل الابتهال إلى المولى تعالى . فلا عجب أن نرى روسو يأخذ من مونتاين Montaigne ومن كتّاب الرسائل اللاتين قولهم بانهم « لا يسطرون الا ما يرد على لسانهم عفو الخاطر »

ليمنح هذا الشعار ، والحالة هذه ، قيمة انطولوجية (في حد ذاتها) .فعفوية الكتابة تؤكد اذن صحة السرد المطلقة لأنها من حيث المبدأ نسخة طبق الأصل عن عفوية المشاعر الراهنة (المشابهة للانفعال القديم الذي يحس به الآن مرة ثانية) . وعلى حد قول روسو بالذات ،تتعزز حينئذ أهمية الأسلوب الذي لا يكتفي بتصنيف الكلام والتماس الوسائل الفنية من أجل التأثير في القاريء ، بل يغدو ، في شيء من التضخيم احالة الى ذاته ، يرد تالا محالة الى سريرة الكاتب. وطالما يدّعي صاحبنا احياء العواطف الغابرة ، فانه يريد ان يضع روايته تحت الرقابة المباشرة « لانطباعات »الماضي . قال :

« لا بد لي ، لكتابة هذا الموضوع، من أن أنشيء لساناً جديداً جدة مشروعي بالذات. فما هو الأسلوب الذي ينبغي أن آخذ به حتى الم شعث ذلك الركام الهائل من المشاعر المتباينة والمتناقضة التي ما فتئت تتلاقفني ؟ ولقد كانت في الأغلب حقيرة دنيئة، وكانت أحياناً في غاية النبل والسمو . فحزمت أمري في مسألة الاسلوب ، كما حزمته في سائر الامور فلن احرص املاقاً على أن يأتي في تناسق وانسجام ، بل سوف اعتمد دائماً ما يردني عفو الخاطر اتناوله بالتعديل تبعاً لمزاجي ولن يزعني في ذلك وازع . وسوف أعرب عن أفكاري جميعاً كما تجول في ذهني ، ومثلما اعهدها ، دون تكلف ولا حرج ودون أن أشغل نفسي بالتوشية والتنميق. فاذا أسلمت قيادي لذكرى الانطباعات الماضية والمشاعر الراهنة ،وصفت حالتي من ناحيتين: في لحظة وقوع الحادث وفي لحظة تسطيره ، وكان أسلوبي جزءاً لا يتجزأ من سيرتي ، وكان مثلها متقلباً بطبيعته ، مركزاً تارة ومسهباً تارة أخرى ، رزيناً وطائشاً جاداً وفكهاً » .

VII - وفي هذا الأسلوب المتنوع الذي اخذ به روسو ، تطالعنا لهجتان معبرتان عند قراءة «الاعترافات» هما لهجة الحنين الى الماضي ولهجة العبث المعروفة في أدب الصعاليك Picaresque .

أما لهجة الحنين (كما تبدو مثلاً في تلك السطور الشهيرة التي تفتتح الباب السادس من الكتاب) فهي تعرب عن الشعور بالسعادة المفقودة . لأن

كاتب يعيش الآن في زمن الشدة وهو يعاني من مخاطر عديدة تتهدده من كل جانب ، فيفزع الى ذكريات شبابه الهنيئة ، ويبدي الحسرة والاشتياق نحو الأيام التي قضاها في قرية « شارميت Charmettes » ينتقل اليها روسو بخياله ويستمتع مرة ثانية بالملذات الغابرة ، ويثبت على صفحة كتابه فترة من حينه يطيب له أن يعود اليها بفكره ، وهو على يقين أن مثل هذه السعادة لن ترجع اطلاقاً . كتب يقول :

« خيالي الذي كان قديماً يتطلع دائماً الى المستقبل ، بينما يرتد اليوم الى الماضي ، هو الذي يعوضني بهذه الذكريات الحلوة ، عن الأمل الذي فقدته من غير رجعة . فلا شيء يغريني في المستقبل ، والعودة الى الماضي تستطيع وحدها ان تغمرني بالبهجة والسرور . هذه الذكريات الصادقة النابضة بالحياة غالباً ما جعلتني ، رغم مصائبي ، اتذوق عيشاً رغيداً في اللحظة الراهنة التي اتحدث فيها » .

وواضح هنا ان الثناء موجّه الى الماضي دون الحاضر . فالزمن الذي تم فيه الكتابة هو زمن المحنة ، والحقبة الغابرة التي يريد ان يستحضرها صاحبنا في كتابته ، هي الفردوس المفقود .

وعلى خلاف ذلك ، يكون الماضي في قصص الصماليك هو « نقطة الضعف » لأنه زمن الضياع والجهالة والتشرد والمهانة والشظف . والمعروف في هذا اللون من الأدب أن يكون الكاتب شخصاً جليلاً ارتقى الى درجة من اليسر و « الوقار » . وتعود به الذكريات الى مغامراته الماضية الحافلة بالمخاطر والى نشأته بين الاخلاط من الناس . فهو وقتئذ لم يتردد على علية القوم بل كان غريباً عليهم يتدبر اموره كيفما اتفق ، ويصبر على الجور والمساءة ، ويتحمل صلف المتنفذين . وعند هذه الفئة من الكتّاب ، يبدو الحاضر زمن العيش

الرغيد الذي حظي به الانسان بعد جهد وعناء . وفترة العلم الذي ظفر بـه بعد مشقة ، فاندمج في بيئته الراقية اندماجاً موفقاً . ولا عليه حينئذ أن يستخف بماضيه لما كان بائساً مغموراً يستكين لأوهامه وأهوائه دون تبصر . ولا عليه أن يتحدث عن أيامه الخالية حديثاً ملؤه الهزء والاستعلاء والشفقة والرثاء . وكثيراً ما يقتضي هذا اللون من القصص وجود المخاطب الوهمي أو الجليس المزعوم الذي يبثه الكاتب اسراره ويجعل منه شريكاً يتعاطف معه ويبدي له التسامح ويتسلى بالحديث معه في كثير من المرح والحبور ، بل يروي له الكاتب متفكهاً أقبح فعاله واشنعها . (وأشهر قصة في هذا المضار هي الرواية الاسبانية « لازاريو من مدينة تورمس » . ويشير الراوي الى ذاته بالعبارة المتواضعة : « خادمكم المطيع » . ويطيب له ان يعترف صراحة ، في صلب الرواية (وخلافاً لما فعل القديس اوغستان) ، أنه « لم يكن أصلح ديناً من اترابه وجيرانه » .وهو راغب في أن يروي لنا كل شيء ومنذ البداية ، وهو المسلك نفسه الذي سوف يسلكه روسو الذي أراد أن يقدم بين ايدينا أوفى صورة له) .

والأخبار التي يرويها روسو بلهجة الصعاليك كثيرة ، وبخاصة في الأبواب الستة الأولى من « الاعترافات » . كذلك نقع على اخبار امتزجت فيها لهجة العبث بلهجة الحنين امتزاجاً دقيقاً ، تبعاً لتلك النزعات النفسية التي تلمّ بالمؤلف وتتناوب فيما بينها تناوباً سريعاً ، فهل نقول في هذا اللون من السرد ، انه يذكرنا بناحية هامة من نواحي فلسفة روسو المتعلقة بنظرته في التاريخ الانساني ؟ كان يرى ان الانسان ، في حال الفطرة ، قد تمتع بالسعادة والبراءة ، ثم تطور المجتمع ، بالنسبة الى تلك السعادة الأولى ، نحو الأغلال والفساد . إلا ان الانسان الفطري ، من جهة ثانية ، هو اشبه « بالبهيمة » التي

حرمها الله « نور العلم » وكان عقلها خاملا . وقياساً على هذه الجهالة البدائية ، بدا الزمن الحاضر وكأنه زمن التفكير النير والوجدان الانساني الواسع .
وبالتالي كان الماضي . في نظر روسو ، اما موضوعاً للحنين والشوق ، واما موضوع الهزء والسخرية ، وكان الحاضر ، حسب ما يشعر به روسو . اما واقعاً منحطاً (من الناحية الاخلاقية) واما واقعاً راقياً (من الناحية الفكرية) .

* * *



ب ـ وليمة تورينو .

اللهجة الساخرة تفسّر علاقة التفاضل بين الأزمنة لصالح الزمن الحاضر ، اي ان الساخر يسعى الى التبرؤ من ماضيه . أما لهجة الحنين فهي ، على العكس ، تفسّر علاقة التفاضل بين الأزمنة لصالح الزمن الماضي . فلا يتحمل الانسان ان يبقى أسير اللحظة الحاضرة . هناك إذن عمل تفسيري وارد في هاتين « اللهجتين » ، ويكون في الأغلب ضمنياً ، ينقل لهجة المديح من مكان الى آخر في سلم الأزمنة وبالتالي يحوّل القيمة النسبية لكل من الحاضر والماضي :

وبين ايدينا صفحة من « اعترافات » روسو (الباب الثالث) توفر لنا الحجة التي نفتقر اليها في هذا الصدد ، لا تفيدنا في متابعة بحثنا حول النقد . قال روسو :

« كانت الآنسة « دوبريل » De Breil فتاة في ميعة الصبا ، تكاد تناهزني سناً ، حسنة الخلق والتكوين ، عليها مسحة من جمال ، بيضاء مشرقة ذات شعر فاحم ، ورغم سواد شعرها ، فقد كانت اساريرٌ وجهها تتم عن تلك الوداعة التي انفردت بها الفتيات الشقر ، وشغف بها قلبي فلم يجد ذا صداً . وبزة البلاط ، وهي انسب ما تكون عند الشابات ، كانت تبرز قدها المشوق . وتظهر صدرها ومنكبيها . وتجعل بشرتها اكثر تألقاً بسبب ثياب الحداد التي كانوا يرتدونها وقتئذ . ولقائل ان يقول : ليس من شأن الخدم ان يحفلوا بمثل هذه الامور . ولا ريب اني كنت واهماً ، لكني مع ذلك حفلت بها ، لا يحفل بها غيري . فقد اعتاد رئيس الخدم وسائر الحشم ان يتحدثوا احياناً في مثل هذه الامور حديثاً بذيئاً اثناء طعامهم مما جعلني اتضور ألماً . ولقد احتفظت برباطة جأشي فلم يأخذ بي الوجد حداً وما

احببت لنفسي ان ارتقب مراتب الشطط . فالتزمت مكاني ولم أطلق العنان لعواطفي . وكان يطيب لي ان اتمتع برؤية الآنسة دوبريل وان اسمعهـــا تتكلم كلاماً يدل على الذكاء والفطنة والاستقامة . واقتصرت منيتي على الاستمتاع بخدمتها ، في نطاق عملي . فاذا هي جلست الى المائدة ، حرصت كل الحرص على اغتنام الفرصة السانحة حتى اظهر كفاءتي على الوجه الاكمل . وإذا ما ابتعد خادمها الخاص عن مقعدها لحظة واحدة وجدتني في الحال مستقراً في مكانه ، وإلا وقفت حيالها وجهـــاً لوجه ، انشد في نظراتها ما قـد تحتاج اليه ، واتحرى فــترة ابدال صحنها . ووددت لو فعلت الاعاجيب حتى تتنازل وتصــدر الي امراً أو تجود علي بنظرة أو توجه الي كلمة . لكني لم اظفر بذلك اطلاقاً . وعزّ علي ان اكون عديم النفع عندها ، بل لعلها لم تحفل بوجودي امامها . بيد ان اخاها الذي كان يحدثني احياناً اثناء طعامه . بادرني يوماً بكلمة نابية ، فرددتُ عليه رداً ناعمـــاً رشيقاً ، فاذا هي تنتبه اليّ وترمق بعينيها نحوي . هذه النظرة التي كانت خاطفة جعلتني ارتجف طرباً . وسنحتْ لي الفرصة في اليوم التالي حتى أنعم بنظرة ثانية ، فاغتنمتها . فقد اتفق يومئذ ان أولموا وليمة كبرى ، والمرة الأولى عجبتُ من امر رئيس الخدم عجباً شديداً لما رأيته يقدم على الخدمة وقد تقلّد سيفه وعلى رأسه قبعة . وإذا المدعوون يأخذون بالحديث عن شعار العائلة المنقوش في السجادة مع الرسوم . يقول الشعار : « رب حاذق في الطعان لايصيب مقتلاً » « Tel viert qui ne tue pas » . ولم يُعرف عن سكان مقاطعة « بيمونت » Piémont » تبحّر في اللغة الفرنسية ، فوجد أحدهم خطأً في كتابة كلمـــة « fiert » وانه لاينبغي اضافة حرف t اليها .

وهمّ رب الأسرة العجوز بالاجابة ، لكنه رمقني بنظرة فوجدني اداري ابتسامة ولا اجترئ على القول ، فاوعز الي ان اتكلم . قلتُ حينئذ ان الحرف t في كلمة « fiert » ليس زائداً ، وان هذه اللفظة الفرنسية القديمة ليست مشتقة من الأسم « ferus » اللاتيني الذي يعني الرجل الصلف المتذمر ، بل من الفعل « ferit » والمراد منه يطعن أو يجرح . وبالتالي لايعني الشعار في رأيي : « رب رجل متذمر متوعد » بل يعني : « رب حاذق في الطعان لايصيب مقتلاً » .

فحدّق بي المدعوون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض ولم ينبسوا بكلمة واحدة . ولم يرَ انسان في حياته مثل هـــذا العجب العجاب . والذي اترع قلبي فرحاً وحبوراً هو اني رأيت علامات الرضا والاستحسان جلية واضحة على محيا الآنسة « دوبريل » . وهذه الفتاة التي بلغ بها الاستعلاء كل مبلغ تنازلت ورمقتني بنظرة ثانية هي غاية في التقدير مثل نظرتهـــا

الأولى . ثم ادارت طرفها نحو جسدها وكأنها تنتظر في شوق ولهفة ان يوحيني حلمي من المدح والثنـــاء . وكان تناوله بالفعل جزيلاً عاطراً نقدّم به في غمرة من البشر والسرور هللت له المائدة بأسرها . لقد كانت تلك اللحظة قصيرة المدى ، لكنها ممتعة من جميع الوجوه . كانت من الأويقات العزيزة النادرة التي تعيد الأمور الى نصابها وتثأر لفضل الحق الذي حطت من قدره عوادي الزمن . وبعد دقائق معدودات ، طمحت الآنسة « دوبريل » ببصرها نحوي وطلبت اليّ في خفر واستحياء ان اقدّم لها الشراب . فلم ادعها تنتظرني ملياً . لكني ، إذ دنوتُ منها ، اعترتني رعشة شديدة . ولما كانت الكأس طافحة سفحتُ بعض الماء على صحنها وعليها ايضاً . فسألني اخوها مستهزئاً فيم ارتعادي الشديد . ولم يكن من شأن هذا السؤال ان يهدىء من روعي . واحمرت الآنسة « دوبريل » خجلاً حتى بياض مقلتيها .

وانتهت القصة عند هذا الحد . وانت تعلم أني لم اوفق اطلاقاً في خاتمة غرامياتي ، مثلما حدث لي مع السيدة « بازيل » فيما تبقى من حياتي . وصار دأبي يومئذ ان الازم عبثاً الردهة المؤدية الى حجرة السيدة « دوبريل » . فلم احظ بأي التفات من قبل ابنتها . وكانت تروح وتغدو وكأنها لا تراني . اما انا فما كنت اجترىء على النظر اليها . واستولى علي البله والتهتر حتى ان قفازها سقط يوماً من يدها وهي تمرّ امامي . فلم اندفع نحو القفــاز الذي وددت لو اشبعته لثماً وتقبيلاً ، ولم اغادر مكاني وتركت القفاز يلتقطه خادم غبي كان بوسعي ان اسحقه دون مشقة وعناء . وبلغ مني الخجل اقصاه لما تبين لي اني لم اوفق في ارضاء السيدة « دوبريل » . فهي لم تعد توجه اليّ طلباً . ولم تعد تقبل مني ان اقوم على خدمتها . وسألتني المرة تلو الأخرى وبلهجة قارسة لما رأتني في الردهة المؤدية الى حجرتها ، ان كنتُ عاطلاً عن العمل . فكان لابد لي من ان افارق تلك الردهة الأثيرة الى قلبي ، واساءتني الحسرة في بادىء الأمر ، ثم شغلت بمشاغلي عنه ، وما لبثت ان سلوتُ عن الأمر كله » .

والذي يلفت النظر عند قراءة هذه الصفحة هو مظهرها المتماسك والمغلق الذي يكاد يفصلها عن سياق « الاعترافات » . فهي تؤلف « قصة » قصيرة (واللفظة واردة في نص روسو) رسمت خطوطها الكبرى ، كما لا تخلو من الدعابة والسخرية ، بمعنى أن كلمة « قصة » ، مثلما وردت عند روسو ، تتضمن فكرة الهوس والطيش المأثورين عن دون كيشوت . ثم ان العبارة الأخيرة اللا مبالية (« وما لبثت أن سلوت عن الأمر كله ») تضع

حداً فاصلاً للمغامرة ، وتلوذ بالنسيان ، وتوحي إلى القارىء صورة الفراق الحاسم الذي لا حسرة فيه . وربما أبرز صاحبنا فشله وخيبة مساعيه المترددة حتى يعزز « احساسنا بصدق روايته » . والعبارة المذكورة تنتمي بكل خصائصها إلى سجل التاريخ كما يعرّفه « بنفنيست » Benveniste ، فهي تشير إلى المراهق الذي عاش في مدينة تورينو الايطالية فترة من الزمن، أما المؤلف الحاضر الذي علاه المشيب وراح يحدثنا عن سيرته فقد احتفظ بذكرى الآنسة « دو بريل » نابضة بالحياة، وهي تتردد في خاطره ، ولا تزال صورتها عالقة بقلبه . وهو يعترف بانهـا خطرت في ذهنه لما أخذت تراوده تلك النفحات العاطفية التي تمخضت عنها شخصية « جولي » ...

وعندما ينتهي قارىء « الاعترافات » الى هذه الصفحة . يكون قد اطلع على حياة « روسو » في اطوارها المتعاقبة ، اما الآنسة دوبريل فهي ، على العكس من ذلك ، لا تظهر إلا في هذه السطور ، ولا تهيمن إلا على مقطع قصير جداً من الكتاب . وبالتالي يتجلى فن المؤلف في قوة استحضار ذلـك الطيف النسوي العابر من خلال شدة انفعاله الراهن .

وفي هذا الخبر ، نقف على ثلاث حالات نفسية كفيـلة بانشاء رواية موجزة : اولاً المسافة ، ثانياً المغامرة والغاء المسافة ، ثالثاً اعادة المسافة والانفصال. ونظهر حول البطلين شخصيات ثانوية لها وظيفة واضحة محددة : فهناك جد الفتاة وهو انسان طيب يمهد السبيل الى مأثرة الشاب البطل . ثم والدة الفتاة ، وهي امرأة سيئة الخُلق ، تتدخل في الزمن الثالث من القصة لتفرض عـلى صاحبنا الخطر والحرمان ، وهناك شقيق الفتاة الذي يثير عرضاً بعض ردود الراوي ، وأخيراً الجمهور – اي المدعوون – الذي يمثل هنا جماعة الشهود ، على غرار الجوقة في مقطوعات الأوبرا . كذلك توجد في هذه الصفحة اوجه

شبه واضحة كل الوضوح مــع الجزء الأول من رواية « هيلويزا الجديدة » بخصوص الفترات الزمنية الثلاث في الرواية العاطفية وتوزيع الأدوار فيها . والحق ان والدة جولي في الرواية الكبرى وقفت في جانب الشاب بينما اعترض والدها سبيله ، وهذا موقف اقرب الى التقاليد الشائعة التي تجعل من الأسلوب صاحب الأمر والنهي . والحق أيضاً أن جولي لم ترزق أخاً (فقد مات شقيقها) وكانت تصاحبها « ابنة عم لها فاتنة » . لكن أوجه الوفاق هي الغالبة على صعيـــد الأدوار : ثمة فتاة ، هي الشخصية الأولى ، لا يطالها البطل من الناحية الاجتماعية لكنه يحاول أن يجتذب انتباهها وغرامها . وهناك أبوان اثنان يقف كل منهما بازاء البطل موقفاً يناقض الآخر تناقضاً تاماً . وتكون الغلبة في نهاية المطاف للموقف المناوىء للشاب . ولدينا شخص ثانوي لا يتدخل في خاتمة القصـــة تدخلاً حاسماً ، لكن أقواله (وهي أقرب الى الهزل والحمق) تثير الشاب إثارة غير مباشرة وتضطره الى كشف النقاب عن سريرته . وأخيراً يطالعنا في القصة ما يشبه « الرأي العام » الذي يهتم بالراوي ، وخصاله الحميدة ، وغرامه المشبوه ، فينتصر له تارة ، ويرتاب بأمره تارة أخرى . أو لا تدهشك . أيها القاريء ، هذه السمات المتشابهة ؟ بل لعل الأطوار الزمنية الثلاثة في قصة الآنسة دوبريل تستجيب الى نموذج عاطفي ثابت نلقاه شائعاً في جميع المؤلفات التي طبعها روسو بطابع خياله . وربما انتظمت ادوار الشخوص وفق ذلك المخطط القديم المأثور عن أسطورة « الأميرة المحرّمة » (وأنا الفت نظر القاريء الى قصة « توراندوت » والى الدور الأساسي الذي تلعبه الأحجية التي لا بد للأمير من فك رموزها قبل أن يتزوج بالفتاة) . والواضح حينئذ اننا أمـام تفسير شخصي لموقف أسطوري في غاية العراقة والقدم .

في مشهد وليمة تورينو ، عاطفـة الهوى كانت الوسيلة التي أحدثت تغييراً هائلاً في العلاقة الاجتماعية والعاطفية ، وقد رفدتها قوة البديهة (في

الرد على شقيق الفتاة) والمعرفة اللغوية (في حسن تأويل الشعار العائلي) .
واستطاعت عاطفة الهوى ان تثير الحدث الرئيسي ، وان تخلق من خلاله هذا الانفعال الذي حوّل الدنيا كلها - اومعالمها الظاهرة - تحويلاً مؤقتاً في نظر الراوي . إلا أن هذا التحول لم يستغرق مدة طويلة فكانت اللحظة « قصيرة المدى لكنها ممتعة » . وهي ليست ممتعة إلا لأنها قصيرة ؛ تلك هي القاعدة المطردة التي تسيطر دائماً على خيال روسو وفي جميع مؤلفاته . فهو ينطلق من حالة الانفصال والقلق ، ويحاول ان يخفف من لواعج الفراق (الاجتماعي والغرامي) ليعيد الحضور . ولكي يستمتع حتى الاستمتاع بنشوة البهجة والوصال يرضى بفقدهما ثانية ، ويحرم منها بعد انتصاره المؤقت ، فيشعر بالتمزق ، ويؤلمه الجفاء ، لكنه يهنأ بتلك المسرّات الحلوة المريرة التي يوفرها له التذكار والحنين . لقد أعرضت عنه فعلاً الآنسة دوبريل ، واجتذبت صاحبنا افكار أخرى فأنسيها ، ولم يأت على ذكرها اطلاقاً في « اعترافاته » حتى راوده الشوق الى مقامه في قرية ارمينانج فطالعته من جديد صورتها من خلال صور أضاعها في خضم تلك الانفعالات الغامضة التي مهدت السبيل الى ولادة الرواية الكبرى « هيلويزا الجديدة » .

وهذه الرواية الكبرى سوف تضفي أوسع المعاني وأوفاها على شكل فترة من فترات الوليمة التي رويت بايجاز : سوف ترضخ جولي لقدرها وتلقى حتفها ، أما الآنسة دوبريل فلن تصل الى هذا الحد . لكننك واهم إذا اعتبرت الرواية الكبرى من قبيل التعويض . لأن القصد منها هو تسخير الطاقة الشهوية من أجل أحداث تغيير اعمق واشد وقعاً من التغيير الذي اشرف على نهايته وبسرعة كبرى في « وليمة تورينو » . وحين يضفي صاحبنا على الفراق الأخير صورة الموت ، انما يقيم في خياله اشتراكاً صوفياً لا يفتقد فيه شيء .

لذلك كانت قصة « تورينو » بخاتمتها الساخرة وسقوطها في غياهب النسيان من قبيل « المحاولات الأولى » ، ولا بد له من عدد عديد من الفتيات على شاكلة الآنسة « دوبريل » يتناساها في ظاهر الأمر (ثم يستعيدها) ليبدع منها شخصية جولي التي لاتنسى .

وفي كيفية عرض «القصة القصيرة »لابد من التركيز الزمني الكثيف: وينبغي للأوقات الثلاثة في المتوالية السردية أن تتعاقب في أضيق نطاق ممكن مع احتفاظها بقيمتها المميزة . فالتأليف لا يتضمن ظاهرياً الا ثلاثة مشاهد : يكون المشهد الأول في مكان معهود يشير اليه الماضي الناقص imparvait) أو غرفة طعام ويطلعنا على حادثة فريدة(يعبّر عنها بالماضي البسيط parrvait)هي الرد على شقيق الفتاة ، دون أن يحدد مكانها تحديداً دقيقاً . وفي الأطار نفسه تقريباً ، نرى المشهد الثاني وهو الاحتفال بالوليمة الباذخة ، وله تاريخ محدّد لأنه يحدث « غداة »الرد على شقيق الفتاة. وهو ينتهي بقصة الكأس الطافحة. وفي مخطوط أول لهذه الصفحة تقع على عبارة مختلفة لها دلالتها الخاصة وفيها ترد حادثة الكأس الطافحة في اليوم الذي تلا مأثرته اللغوية.وكان روسو لم يطق صبراً على هذا التأجيل في آخر مخطوط له فقرّب الأزمنة وجعلها « دقائق معدودات». فلم يقتصر على تعيين الزمن بالنسبة للحادثة السابقة ، بل نقلنا من قياس الزمن بالأيام الى قياسه بالدقائق . وبالتالي تركزت القرينة الزمنية كلما دنونا من الذروة التي اعربت عن الانفعال الشديد للشابين.وبذلك افضى تكثيف الأزمنة الى مايشبه النقطة الحرقية. وأما المشهد الثالث والأخير. فانه ينطوي على سلسلة من الأحداث تجري كلها في الردهة المؤدية الى حجرة السيدة دوبريل وتؤلف مشهداً وحيداً بسبب وحدة المكان الذي تشغله .

وهنا تتلاشى القرائن الزمنية وتتباعد وتقتصر على اشارات مبهمة (كقوله : « يوماً » أو « المرة تلو الأخرى ») تفصل بين الوقائع لكنها لا تدل

على علاقة متبادلة فيما بينها . وهي ترمز الى الهزيمة المنكرة التي اعقبت السعادة وحادثة الفوز المجيد .

وانت ترى أن الواقعة التي تحددت ادق تحديد (بالمعنى العلمي لهذه الكلمة) أو تعيّن زمنها تعييناً واضحاً ، تنطبق على قمة المغامرة العاطفية . أي أن تضييق المسافات الزمنية يشير الى عنفوان الانفعال المتراكم ، فالحركة العاطفية في تزايدها وتناقصها مرهونة بتركيز الأحداث ثم بتباعدها . ولقد تدرّجت المسافات الزمنية في باديء أمرها نحو مزيد من الدقة والأيجاز حتى انتهت الى تلك المشاركة الوجدانية العجيبة بين الخادم الذي ارتعدت فرائصه والسيدة التي تضرّجت وجنتاها . ثم امتد التباعد بينهما : وبالتالي كانت شريعة الهوى هي التي تحكّمت . على نحو خفي ، بالايقاع الزمني لأحداث القصة .

ولعلك رأيت كيف وردت كل واقعة من الوقائع المتعاقبة في حدود اللحظة الآنية ، أو « النظرة الخاطفة » ، مما يثير الانتباه منذ بداية القصة عندما روى الكاتب محاولاته الفاشلة : قال : « إذا ما ابتعد خادمها عن مقعدها لحظة واحدة وجدتني في الحال مستقراً في مكانه ... وكنتُ أتحرّى فترة ابدال صحنها » . بعدئذ اخذ صاحبنا يحصي النظرات التي تلقيها الآنسة دوبريل : الأولى بعد الرّد المفحم على شقيقها ، والثانية في اعقاب المديح الذي تقدم به رب العائلة . « لقد كانت تلك اللحظة قصيرة المدى لكنها ممتعة من جميع الوجوه » . وتبرز الوقائع الاساسية في روعة اللحظات التي تجود فيها الفتاة بنظراتها ، أو يسفح فيها الماء أو يحدث فيها الارتعاش واحمرار الوجه . كل هذا يحدد بدوره فترات آنية تتمّ فيها انفعالات مفاجئة . حتى حادثة القفاز السلبية فانها ــ هي ايضاً ــ تشير الى لحظة سقوطه والى الدقائق الثمينة التي

تخاذل فيها روسو وكأنه شُدّ الى مكانه بالسلاسل ، فجعـــل خادماً آخر يسبقه اليه .

والأماكن الثلاثة التي وردت في القصة (حجرة الخـــدم ، وغرفة الطعام ، ثم الردهة المؤدية الى قاعة السيدة دوبريل) تطابق المواضع الرئيسية التي يعمل فيها الخادم . وهي ترمز بعبارة موضوعية الى المتوالية (مسافة اقتراب، مسافة) التي رأينا فيها اتجاه القصة بصورة عامة .ويضاف البعـــد المعنوي (أو الرمزي) الى البعد الموضوعي ، ويشير اليه تردد لفظة «مكان» ولفظة « نصاب » وللك ان تقارن . يقول المؤلف :

١ – « والتزمتُ مكاني » أي مكانتي الاجتماعيـــة أو المعنوية مع كل ما تتضمنه العبارة من احترام تمليه البيئة في صيغة الأمر والواجب .

٢ – « وكانت من الأويقات العزيزة النادرة التي تعيد الأمور الى نصابها الطبيعي». في هذه العبارة يتدخل المؤلف ويحلّ القول محل التاريخ. فيمكننا ان نتعرف في ذلك إلى ما يسمّى في البلاغة الكلاسيكية بالحادثة الملحقة : والجملة مطبوعة بطابع انفعال الاحتجاج والمطالبة . فكل الحيل الخنوعة التي أضاع فيها جان – جاك جهده كي يتقرب فيهـا الى الانسة دوبريل كانت اذن التعبير عن وضع أو عن نظـام أقحم فيه وهو مخالف للطبيعة ؛ ولكن حيث أيضاً كان نصّ المسودة الأولى يقول بشكل لا يخلو من الانحراف أن الخادم الفتي كان يحسّ بـ « هوى مفرط للذة التي يبعثها فيها وضعه » ومهما يكن من أمر ، فان مجموع العبارتين : « التزمت مكاني – تعيد الأمور الى نصابها وتفيد «من خلال هذه التعابير الرمزية المكانية ،معنى التضاد والتمرد والانتقـال من الاقصاء الى الاندماج ، ومن الوضع الهامش الى المحور .

لم يعبأ أحد بصاحبنا حتى اللحظة ، وها هم الآن يتعرفون اليه .
كان يطوف حول المائدة في كثير من التبجيل والاحترام وها هو الآن وقد أصبح معلم معلمه يشار اليه بالبنان ويهتفون باسمه عالياً . ومعنى ذلك أن العلاقة بين الأنا والآخر قد تبدلت ، وحصل تصحيح شامل للأوضاع . وعلى هذا النحو ، تجلى الانفعال البالغ في تجربة انفعالية – معنوية للمكان – أي في اعادة الفرد الى المحور بعد ان كان استبعد عنه .

وهناك تكرار اخر لبعض الألفاظ يفيد أيضاً معنى الانتكاس ، ولعله في الوهلة الأولى أخف وقعاً في نفس القارىء لأن اللفظة ذاتها لا تنطوي على مضمون معاكس . فقد رأينا كلمة « العجب » تتردد مرتين وفي سياقين متعارضين . قال :

١ – « وعجبت من أمر رئيس الخدم عجباً شديداً لما رأيته للمرة الأولى يقوم على الخدمة وقد تقلد سيفه ... »

٢ – « ولم يرَ انسان في حياته مثل هذا العجب العجاب ... »

وبذلك انتقل « العجب » من معسكر الى آخر . في العبارة الأولى تعجب صاحبنا من مراسم الطبقة الراقية وطقوسها الفخمة ، فكان تعجب الرجل الساذج الغريب الذي يفاجأ بكل أمر مستحدث في هذه البيئة التي يجهلها جهلاً تاماً . أما في العبارة الثانية فان روسو بالذات أضحى موضع « العجب العجاب » . فالاسم الموصوف يملأ (ان صح القول) الجملة كلها بفضل الكناية والنفي القاطع الذي يفخمه ، أي أن ردة الفعل عند الحاضرين محصورة في حركة واحدة يعبر عنها موصوف واحد هو المفعول الوحيد للفعل (« لم يرَ انسان ... هذا العجب العجاب ») .

وثمة تكرار ثالث يحتمل معنى التضاد في اللفظة الواحدة . جدير بالعناية والانتباه . وهو يحدث في مجال ضيق فيكون أشبه بحركة الفتل حول المحور . ويدور الأمر هنا حول الانتقال الى الكلام ، الى استملاك الكلام . فأنت تقرأ في السطر الواحد قوله : « ولا اجترىء على القول ... قلت حينئذ » .

وهذا المقطع الهام من القصة المؤدي الى الهيجان المشترك للبطلين الشابين يفيد معنى الانقلاب المركزي للأوضاع . ولعلك لاحظت أن الأمثلة الأخرى على التضاد والتي ألمحنا اليها، إنما تضم هذه النقطة في صورة متناظرة. لأن كفة الميزان قد مالت لصالح صاحبنا، وبرز البطل المغمور الى حيز الوجود بفضل مأثرته اللغوية الحاسمة، حسب نموذج القصة الأسطورية المهيمن على هذه الصفحة . الآن حق الحق وجاء دور الآخرين في الصمت والوجوم، أي دور المدعوين من علية القوم : « فحدق بي المدعوون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض ولم ينبسوا بكلمة واحدة » .

والتزمت مكاني

اخرى فترة ابدال صحنها

وعجبت عجباً شديداً

ولا اجترىء على القول

قلت حينئذ .. فحدق بي المدعون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض

ولم ينبسوا بكلمة واحدة

ولم يرَ انسان في حياته مثل هذا العجب العجاب

لقد كانت لحظة قصيرة لكنها ممتعة

... تلك الأويقات .. العزيزة النادرة التي تعيد الأمور الى نصابها :

بين ايدينا إذن مجموعة منتظمة من الألفاظ المكرورة التي تفيد معنى التحول والانتكاس ، وتبادل الأدوار والمهام، وقلب الأوضاع رأساً على عقب.

والتكرار في النص لا يعني دائماً الانتكاس . ثم ان الحادثة التي يرويها روسو لم تسبب له في حقيقة امرها ، تغييراً حاسماً في وضعه الاجتماعي،فكان عليه ان يغادر تورينو وان يعود الى جوار السيدة واران Warens حتى يبتعد عن ذلك الجو ويتحرر من الذل والمهانة . لذلك تناثرت الألفاظ التي تفيد معنى « الخدمة » و « الاستخدام » في جميع فقرات القصة . وكوّنت لحمتها المتواصلة . وإذا عدنا الى النقطة التي حدث فيها الانتكاس رأساً على عقب لوجدنا المحور الحقيقي ماثلاً في العبارة التالية : « فاوعز اليّ ان اتكلم .» اي ان الانتقال الى الكلام الذي يرقى بالخادم المغمور الى مجده العابر ، انما تمّ بناء على امر فالكلام ، بالنسبة إليه هو بدون شك المباشرة في نظام جديد ، سابق . لكن الأيعاز الصادر عن الكونت يحافظ في الوقت نفسه على النظام السابق اي على التبعية .

لقد اصبح الخادم محط انظار سادته المعجبين به : وفي لحظة خاطفة ، تمّ القضاء على كل تفاوت اجتماعي ، ولم يعد يُحسب اي حساب (ولو مؤقتاً) للفارق بين الطبقات الراقية والمتدنية . فالغلبة الآن هي فقط «للعلم والمعرفة» وقد يجدر بنا في هذا المجال ان نرجع الى الآراء القيّمة التي جاء بها اللغوي « اريك اورباخ » Erich Auerbach حول مراتب الأساليب في علاقتها بالمراتب الاجتماعية. وربما توقعنا في هذه الصفحة ان يتداخل الأسلوب الرفيع بالأسلوب الوضيع حسب « مقتضى الحال ». لكننا. في الواقع . نجد لهجتين متجاورتين تكاد الواحدة تمازج الأخرى: اللهجة الأولى منحدرة من الرواية العاطفية (التي تعود الى اللون الأدبي النبيل الموروث عن بعض القصصيين من

أمثال دورفيه d'urfé ومادلين دوسكوديري De Scudéry ولا كالبرونيد La Calprenèd) واللهجة الثانية معروفة في أدب الصعاليك Picaresque وتنحدر مباشرة من الروائي لوساج Lesage .وتحقيق بالعبارة الأولى والثانية من النص ان تنتميا) (ما عدا بعض التفاصيل الجزئية) الى مقام الرواية العاطفية Romanesque بسبب ايقاعها الموسيقي الجميل . كذلك تظهر بعض ملامح الأسلوب العاطفي مبثوثة في باقي فقرات النص : في الدلالة العاطفية التي ينسبها المؤلف الى نظرات الآنسة دوبريل ، وفي الهيجان الشديد الذي يعتري الشاب من جراء الالتفاتة البسيطة وفي اللهجة الخطابية التي ترقى الى مستوى الكلام البليغ عن « عوادي الزمن » ، وفي تفخيم وصف القفاز الذي أراد صاحبنا أن يشبعه « لثماً وتقبيلاً». كذلك نعثر عن النبرة العاطفية ذاتها في صيغة الأفعال التي تعرب عن الأذعان والخضوع ، وتوحي بحتمية المشاعر والأحاسيس (وهي صيغة شائعة عند بريفوست prévost كقوله : «لقد شغف بها قلبي فلا يجدها صداً »أو« جعلتني اترنح طرباً » أو « فاعترتني رعشة شديدة » ...

لكن الأشياء التافهة (كالمقعد والصحن الذي ينبغي ابداله والكأس الطافحة) والكائنات العامية المبتذلة (كمعاشرة الخدم) تأتي في الوقت المناسب لتفرض على القارىء وجود الواقع الحقير ، وتعيد الى مكانه المتواضع هذا الشاب الذي بدأ ينتشي بسحر الفتاة الراقية النبيلة. وليس من قبيل المصادفة والاتفاق ان يرد ذكر الأحاديث الخبيثة الفاحشة التي يتداولها الخدم عامة ، في اعقاب ظهور الفتاة الفاتنة التي وضعها المؤلف وكأنه ينحت لها تمثالاً نصفياً . ففي طفرة واحدة ، برزت امامنا المستويات المتناقضة : وجه الفتاة الوديعة التي لا يطالها الخادم . وحقارة طائفة المستخدمين . يضاف الى ذلك ما تسمعه من ايقاع موسيقي رائع في العبارات العاطفية ، تقابلها عبارات

أخرى تنتهي نهايات بتراء لتقيم التناقض المعبّر البليغ كما في قوله : « لكني قمت بها، ثم قمت بها غيري » أو قوله : « واحتفظت رباطة جأشي، فلم يأخذ بي الوجد حقاً » .

وتلك نهايات هزيلة متسارعة ، أبلغ أثر لها هو الرغبة في «التحقير» . وهي تسهم في انعاش حركة القصة ، كما يسهم في ذلك أيضاً استخدام عبارات متقطعة حسب مقتضى الحال ، بالاضافة الى تلك المقاطع اللفظية القصيرة التي رصفت جنباً الى جنب ، مع حذف أداة الوصل .

ولا يدهشنا فقط هذا التناقض بين اللهجة العاطفية الرفيعة واللهجة المبتذلة ، بل نعجب أيضاً بكيفية دمجها وامتزاجها الى حد الالتباس . فقد يتفق لبعض الكتّاب أن يعمدوا الى اثارة انتباه القارىء بألفاظ عاطفية « مؤثرة » داخل الأسلوب المعروف عن أدب الصعاليك . فالعبارة العاطفية « مما جعلني اتضور ألماً » يمكنك العثور عليها في الروايات الرفيعة وفي أدب الصعاليك. واغرب من ذلك استخدام بعض المفردات من قاموس «الفروسية» وتقاليدها للتعبير عن أمر يتعلق « بخدمة المائدة » . وهكذا يتلاعب النص ، في عدة مواضع ، متفكهاً بالتباس المرجع الذي تعود اليه العبارة . فقد يحق لأحد مؤلفي الروايات العاطفية البطولية في القرن السابع عشر أن يضع على لسان أحد عشاقه العبارة التالية : « وددت لو فعلت الأعاجيب كيما تتنازل وتصدر إلي أمراً ، أو تجود علي بنظرة أو تتجه إلي بكلمة » .

إلا أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد ابدال الصحن على مائدة الطعام. ثم ان صيغة المبالغة التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالاندفاع العاطفي ، غالباً ما استمدت مفرداتها في هذا النص من اللغة العامية الدارجة ، وكذلك استخدام الظروف الزمانية والمكانية التي غمرت الصفحة كلها وجعلتها أشدّ وقعاً في النفوس : كل هذه التعابير المأخوذة من الكلام المألوف تقرّب النص

من الملهاة . كقوله : « لم ير انسان قط في حياته كلها « أو » واحمرت خجلاً حتى بياض عينيها ... »

ولعلنا في صدد أسلوب مركّب تجلّت فيه العاطفة الرفيعة (مع المبالغة والغلوّ والاسراف) ، كما تجلّى فيه الحماس المأثور عن الأسلوب العامي. (وليذكر القارىء أن بعض معاصري روسو ، وبخاصة الكاتب بوفون Buffon ، قد عابوا عليه ذلك الجانب العامي في أسلوبه) .

هذا التناقض بين التعبير العاطفي الرفيع وبين « واقعيــة أدب الصعاليك » . كنا قد بحثناه في علاقته بالدلالة الاجتماعية لهذه الصفحة ، ويجدر بنا ان نعاود النظر فيه من حيث علاقة الراوي بماضيه الشخصي . فقد آن لنا ان نتذكر تلك القضية التي ألمحنا اليها حول لهجة الحنين ولهجة السخرية .

ولنستعرض مرة ثانية تفاصيل الكتابة . وننظر في الجملتين اللتين تقدمان لنا صورة الآنسة دوبريل الجسدية الجملة الأولى خبرية بسيطة استطالت بسبب ما تعاقب عليها من صفات واتسمت على نحو مفاجىء بالعبارة المعترضة

(« ورغم سواد شعرها ») ثم بالفعل المضارع (« وتنم اسارير وجهها ») وأخيراً اسم الموصول « التي شغف بها قلبي فلا يجد لها صداً » . وهذا المضارع الأخير بالقياس الى الماضي الذي سبقه يحتمل دلالة واسعة لأنه ينسحب على فترة زمنية تسبق وليمة تورينو ويمتد في اعقابها . فهو يعرض لنا أمراً أثيراً الى قلب الكاتب ، ولا يزال حياً يرزق حتى اللحظة الحاضرة . ولا ينتمي هذا الماضي الى مقام « التاريخ » بل الى مقام « القول » لأنه مرتبط ، ان صح القول ، بالفترة المتأخرة التي جرت فيها عملية التأليف . وبذلك كانت الكتابة المعبّرة قادرة على ان تجعل من الصورة المستذكرة شيئاً يشبه الواقع الحاضر ،

وان تملأ المسافة الزمنية كلها بفضل اسم الاشارة (« تلك الدمائة ») الدال على العاطفة الثابتة التي لاتزال قائمة في قلب روسو ومشارها دمائة الفتيات الشقر . وبالتالي اندمجت شخصية الآنسة دوبريل (وهي لاتشبه السمراوات لأنها « بيضاء ناصعة ») في مجموعة الصبايا الشقراوات اللواتي يؤثرهن الراوي، وذلك بقرار من ذاكرته المغرمة ، وغدت الشقيقة الكبرى للآنسة جولي (بطلة « هيلويز الجديدة ») . وكانت بالفعل فتاة شقراء ، لكنها صورة خيالية تنأى عن عوادي الزمن . ويجوز لنا القول حينئذ ان صورة الآنسة دوبريل التي تراءت منذ مطلع العبارة في ذلك البعد الذي أحدثه الزمان المنصرم ، قد اصبحت في نهاية العبارة حقيقة ناصعة تتصل بعاطفة مستقرة لايحددها زمان معين . فهي وأن أدرجت في زمرة من الفتيات إلا انها اقتربت من فؤاد صاحبنا ، أو بالأصح ، لقد انتقل اليها الكاتب حتى صار في جوارها .

ولئن كانت العبارة التالية اكثر دقة في تعبيرها عن الشهوة ، فمن الجلي ان الكتابة قد تمت عملها ووفرت للعاطفة الولهى مادة تستمتع بها . وذلك هو أثر الأسلوب العاطفي الفعّال ، فهو بقدرته السحرية ، يعيد الى الوجود جميع من نهوى من الكائنات ، لكن وصالها لايدوم إلا فترة وجيزة . وتلك هي الحال في النص الذي نقوم بتحليله . فلم يكد يبدو الطيف الحبيب حتى وقفت دونه عبارة المنع والتحريم التي جاءت في صيغة اعتراض ينسبه روسو الى متحدث مجهول تتمثل فيه القاعدة الأخلاقية الاجتماعية : « ورب قائل يقول ان ليس من شأن الخدم ان يدركوا مثل هذه الأمور » . هذا التدخل الخارجي الذي توقعه الكاتب واحتاط له يردّنا الى الحرمان الاجتماعي : وهو يربأ بالفتاة الكريمة ان تكون موضع شهوة الخادم الأجير . ولقد صيغ ذلك الزجر استناداً الى النظرةالتي تتقيد بالأعراف تقيداً صارماً وتنكر على الرجل

من اطراف الناس حقه في الانتماء الى تلك الانسانية التي ينتسب اليها سادته الكرام . والمضارع المستخدم في هذه العبارة (« ولقائل ان يقول ... ») يشير الى التباعد والصدود ، ويقضي قضاء مبرماً على صورة القرب والوصال. وبذلك اعبدت المسافة الفاصلة (الاجتماعية والزمنية على حد سواء) وبخاصة بين الراوي ذاته وبين ماضيه . ولم يعد صاحبنا يتحدث بضمير المتكلم بل حُشر في طائفة الخدم . وهذه الطريقة في رؤية ذاته كما يراها غيره من الناس، أو هذا الاسقاط الموضوعي للذات من خلال النظرة المحكمة المنسوبة الى الآخرين ، هو من أشهر خصائص السخرية . حينئذ تزول العلاقة التي توحي بالاندماج والتلاحم . وتحلّ محلها علاقة خارجية متباعدة . وواضح ان القائل المستنكر قد رجحت كفّته ، ولو مؤقتاً ، وكذلك الراوي الذي يقرّ استنكاره بقوله : « والذي لاريب فيه انني كنتُ على خطأ » ، وتغلّب الاثنان على الخادم الوضيع الذي عصفت به اضغاث احلامه . وعندها ، لايكون الماضي البعيد هو الزمن المتميز المأثور بل الفترة الحاضرة اي فترة الكتابة الراهنة . وفيها يحق للكاتب ، بسبب ماأوتي من علم وحكمة وشهرة، ان يتحدث عن جهالته الماضية ومغامراته وضعته في لهجة متفكهة مستعلية. وفي طرفة عين ، ظهر الماضي في بادىء امره وكأنه زمن السعادة المفقودة ، ثم مالبث ان تحول الى الأسر والمهانة . لقد استطاع الراوي ان يسترد الآنسة دوبريل في ذكرياته وهيامه ، لكنه سرعان مافقدها بسبب عبارة مغفلة (« رب قائل يقول ... ») اعترضت الطريق واستنكرت الهوى في منبعه بالذات : فلا يباح للأجير ان يطمع ببصره الى تلك الفتاة الكريمة . لكن روسو يرد على استنكار جليسه ، وهو لايتظاهر بقبوله إلا ليثبت في اللحظة ذاتها . وجود الواقع المناوىء للأمتياز الجائر . فصورة الآنسة دوبريل ، كما أتينا على ذكرها ، هي وليدة الفضول المتهوّر ، والحرمات

المتهكمة . ونحن نعلم الآن ان صاحبنا قد اختلس النظر الى سيدته ، رغم كل النواحي التي يقرّها دائما من حيث المبدأ . بل نعلم أيضاً أنه يطيب له أن يعاود هذا الاختلاس مرة ثانية وثالثة وأن يضفي عليه معنى التحدي والاستفزاز بقوله : « بيد اني ادركت هـــذه الأمور » . وعندئذ يأخذ روسو بالتلاعب بالأسلوبين (أسلوب السخرية وأسلوب الحنين) بمهارة فائقة ، ويؤلف هذا التنوع في اللهجة العاطفية ، عاملا موضوعياً من العوامل المؤدية الى « حيوية » القصة ، كما يقول النقّاد ممن يقتصرون على دراسة « الانطباعات » . وبعبارة أوضح ، يشير هذا التنوع في الأسلوب الى الحرية التي يمارسها الراوي عند استعادة ذكريات الماضي ، يستسلم اليها تارة، وينفصل عنها تارة أخرى ، أي أنه يود لو اندمج في ماضيه حيناً ، ثم لا يلبث أن يبتعد عنه بسبب ما عرض له من أفراح واحزان. فالرجل الكهل الذي يسطّر الآن اعترافاته يعلم علم اليقين أن نجاحه في ميدان الأدب قد أطلقه من أساره وأخذ بيده الى أبعد ما يمكن لآل « سولار » Solar أن يوفروا للخادم الشاب من آمال وامنيات ،فكانت لهجة السرد في غاية المرح والانطلاق. فهو لا يشك لحظة واحدة في أن مؤلفاته الشهيرة قد عوّضته خير تعويض عما لحق به من اهانات ، وحقيق به أن يسخر بكل ما يمكن لسادته أن يجددوا عليه من نِعَم وآيات : كان بوسعه ، على أبعد تقدير ، أن يصبح وكيلا أو عميلا أو ناظراً في أسرة نبيلة وثيقة الصلة « بما يجري » في بلاط الأمير الايطالي ، وله أن يسخر بكل ذلك ، ولو أنه أقبل على مثل تلك الخطوة الرخيصة لما ارتقى صعداً الى التفكير العلمي الشامل ، ولما تفتّحت شخصيته الفذّة. ولئن كان الآن انساناً مغموماً حزيناً ، لكنه يتمتع بكامل حريته في الحديث عن شبابه السعيد الذي ناء فيه تحت عبء القيود الاجتماعيـــة ولفترة عابرة من الزمن .

تلك هي الواقعة الرئيسية التي نجدها في هذه الصفحة . ثم ان هذه الحركة المتناوبة بين الحنين والسخرية ، وهـذا التنقل الطليق من الأسلوب العاطفي الى أسلوب الصعاليك ، يوحيان بأن الكاتب قد ملك زمام تعبيره ، وأن الأسباب قد تهيأت له حتى يبوح بكل شيء ، وكما يريد . لقد اجترأ على المطالبة بحقه ألا يخفي أمراً مما يعتلج في صدره ، واستولى عنوة على هذا الحق (وان كان يوم كتابة « الاعترافات » قد حُرِم عليه أن ينشر مؤلفاته في فرنسا) . ولكن كيف كانت حال صاحبنا في بداية هذه القصة ؟ لقد أرغم على الصمت ومن ناحيتين مختلفتين . وكنا قبل حين قد سمعنا عبارة الحظر والتحريم التي هبطت عليه « من عل » (« ولقائل أن يقول : ليس من شأن الخدم أن يلمحوا بمثل هذه الأمور ») ؟ لكن الشهوة تتجلى، من ناحية ثانية ، في ثرثرة المستخدمين ويتم « التنفيس » عنها في لهجة وقحة يستنكرها روسو كل الاستنكار وتجعله « يتضور ألماً » ، على حد قوله . فهو اذن يأنف من عبث السوقة ولفيف الخدم ، ويعزّ عليه أن تخدج الآنسة دوبريل « بنظرة الرعاع » وأن تلوك ألسنة الدهماء أعراض الكرام من الناس . وهذه الثرثرة البذيئة ، لا تملأ الفجوة الفاصلة بين الطبقات الاجتماعية ، بل تبقي عليها وتزيد من عمقها . فهي تحت ستار القحة والحرية ، تهوي في اتجاه الدناءة وتؤكد الخسة والحقارة . لهذا كانت عزلة صاحبنا كاملة مستوفاة : فليس في مقدوره أن يجالس أصحاب المرتبة الدنيا ، ولا أن يتواصل مع أصحاب المراتب العليا . فكان منذ البـداية غريباً غرابة مزدوجة : لا يعترف به سراة الناس (لأنه خادم أجير) ولا تعترف به طائفة الخدم (لأن كرم النفس ونبل العاطفة يسموان به فوق ذلك الوضع الاجتماعي الذي قدّر عليه) . ولا بد لهذا العجز المزدوج من أن ينقلب الى عزة مضاعفة . ومنه كانت تلك الهمّة التي سوف يطمح اليها : أن يغتصب لغة الاشراف

(من غير أن يتستّر على نشأته البورجوازية)من جهة ، وان يستخدم لغة العامة كما يشاء (علماً بأنه محصّن من عدواها بفضل مشاعره النبيلة) . والثابت أنه في تلك الفترة – أي ابان اقامته في تورينو – محكوم عليه أن يمتنع عن الكلام امتناعاً مزدوجاً فلا يقوى على مباسطة اقرانه ولا سادته ، ولا يحق له ابداء رأيه الا بأمر وايعاز فيؤدي حينئذٍ واجباً مفروضاً عليه لا يختلف عن سائر الواجبات المنوطة بمهنته . وأنت تراه هنا ينطق مرتين فقط ، وبعد أن يُطلب اليه ذلك ، وهو في كلا الحالتين يحرز نصراً مبيناً (في الردّ على شقيق الفتاة ، وفي تفسير الشعار العائلي) . وكانت هذه القدرة على الكلام ، التي تروي لنا حياة الكاتب ، قد اتخذت موضوعاً لها في هذه الصفحة زمن الغفلة والتلقين ، وفترة الانتقال من الصمت المفروض الى الكلمة المظفرة ، أي فترة انبثاق الطاقة الناشئة علـــى الرد والتفسير وتألقها . وهي التي جعلت شهرة صاحبنا تطبق الآفاق . وصاحب الأعترافات حين صنّف كتابه . قـــد ذاق طعم العظمة وعلو المنزلة ، وله أن ينقذ من غياهب النسيان اتفه تفاصيل حياته وأن يستحضر الحقبة التي ما زال فيها شخصاً خامل الذكر . الا أنـــه يستحضرها بمناسبة أول انتصار عرض له ، يبشّر بما آ[illegible] من الشهرة والصيت. فمنذ [illegible] وليمة تورينو – كما رواها روسو – وكأنها حادثة رمزية يراد منها أبرز علاقة الكاتب بالجمهور (وهي علاقة قائمة على التكريم والأعجاب) . ويحق لنا أن نجد فيها صورة نموذجية لكل ما أحرز روسو من انتصارات لاحقة في حقل الموسيقا والأدب ، طالما أنه في هذه الصفحة يروي لنا خبراً من أخبار شبابه انطلاقاً من المجد والجاه والخبرة التي ظفر بها بعد أن دانت له ملكة الكلام الأدبي . كل مستقبل الكاتب يلقي اذن باضوائه على « وليمة تورينو » . والنص الذي نطالعه هو ، في نمط تعبيره ، تعبير عن قدرة مطلقة

عن الكلام ، فهو في موضوعه (أو مضمونه) يروي لنا قصة الخطوة الأولى التي تغلب فيها صاحبنا على حرمانه من حق الكلام بتأثرة لغوية مزدوجة .
- يجوز لنا القول : ان القدرة السردية التي تسحرنا ببيانها في سياق « الاعترافات » (والأمثلة عديدة على ذلك) هي التي تعرض لنا نموذجاً مبسّطاً ومثيراً في الوقت ذاته عن نشأتها الأولى . فيتقدم البنـــا رجل تحرر بفضل الكتابة ، وليقص علينا وبلهجة ساخرة تؤكد حريته ، كيف خرج من الرق - الانعتاق . وهو يحدثنا بأسلوب سهل التمثل عن حالته الأولى لما كان التواصل أمراً محالاً ، كما يعيد تأليف المشهد الروائي الذي درأ فيه عن نفسه غائلة الصمت المفروض عليه . موضوع النص اذن (وهو نسيج لفظي كامل) هو هذه الحركة العاطفية التي تنتقل من المرحلة السابقة للنطق الى مرحلة النطق التي كاد أن يظفر بهـــا .

ثم أن الراوي الذي يسطر بحنان بالغ هذه القصة المبتسرة ، هو نفســه مؤلف « هيلويزا الجديدة » التي هلل لها الناس . والاقبال الشديد على الرواية الكبرى هو الذي يبيح له أن يروي الاخفاق الذي عاناه ، وأن يجعل منــه تحفة أدبية ساخرة . كذلك تطلّع على الفترة التي سبقت تألق الموهبة الفنية . فأنت مدعو الى أن تشاهد بأم عينك كيف أن التجربة الناقصة استطاعت ان تمهد السبيل الى ذلك الابداع الخيالي الرائع في مجال الرواية . وبذلك أستعيد « الزمن الضائع » ، ولا مانع عندئذ من أن يبعث شباب المؤلف مع قصصه الغرامية عبر البيان الناصع الذي تميزت به آثاره الكبرى .

والحق ان روسو عندما بدأ بتأليف « الاعترافات » ، كان يريد ان يتجاوز أمهات كتبه النصوص العقائدية والخيالية ، وكان يبذل قصارى جهده حتى ينتصل من قدره ككائن منبوذ على هامش المجتمع ، وتلك عزلته الثانية

ومشاريعها آراؤه الجريئة وبخاصة في ميدان الأدب . فلم ينكر وقتئذٍ افكاره ولا مبادئه ، بل ينكر هذا المجد الزائف الذي جعله عرضة لاضطهاد الناس وتعذيبهم . فاذا استعـــاد ذكرى تلك السنوات التي فرض عليه الصمت في اثنائها ، وعاش فيها خاملاً مغموراً ، كان معناه ان يستعيد في واقــع الأمر نعيم البهجة والسعادة . وتلك هي احدى مفارقات الحنين العجيبة : فعندما ظفر بالقدرة على البيان (وهي قدرة ملتبسة ذات وجهين) لم يكن من اليــسير عليه ان يتخلص منها . وحينما ازمـــع على طرح الأدب في آخر كتاباته ، اكتشف ظاهرة هامة من ظواهر الأدب الأوربي الحديث ، وهي هذا التمزق الذي يعانيه الكاتب عندما يريد الاعراب عن الطهر والبراءة بوسيلة كلامية طبعت بطابع الحقد والشر . وبذلك البيان الرائع الذي يحمّله روسو تبعة بؤسه وشقائه ، ومن اعماق ذلك الوضع المجيـــد والحزين ، انشأ صاحبنا من جديد صورة ساحرة لشبابه المغمور والسعيد عندما كانت العاطفة عاجزة عن ان تجد سبيلها الى الأداء الكامل المستوفى . وعلى قدر ما يكون البيان موفقاً ناجحاً ، على قدر ما ينضح بالغش والكدر . لكن روسو يستعين الآن بالبلاغة الكاملة ليسترجع تجاربه الناقصة في صدر شبابه ، ولعله يظلم نفسه في سعيه الى الكمال . ينجم عن ذلك كلـــه ، اثر مختلط عكر تحدثه « الاعترافات » في ذهن القارىء . وهو ينسب عادة الى المشاعر الخبيثة التي اجترأ روسو على البوح بها ، لكنه في الواقع نابع من هذا المزاج المتأرجح بين النزعة الفكرية المتحررة وبين البراءة التي يصبو اليها . فقد بذل صاحبنا كل ما اوتي من قوة وذكاء حتى يبدع صورة من صور الوجود يكون فيها الانسان سعيداً إذا استمتع بكافة احاسيسه ، في حال من الغفلة والسذاجة ولا يقوى عـــلى الأعراب عنها .

وإذا نحن نظرنا ثانية في تفاصيل الكتابة ، لمسنا قدرته البيانية الكاملة في العدد العديد من التعابير التي جمعت الآنسة دوبريل وروسو (« انا وهي ») بروابط العبارة الواحدة . فهو يروي لنا خبراً من اخبار الفراق والتحريم الجنسي والاجتماعي ، لكنه يجد متعة كبرى في ان يجتذب اليه صورة الفتاة التي كانت قديماً متباعدة غاية التباعد . كذلك ينعم باللذة القصوى حين يتغنّى بالفراق ولكن في لغة الوصال والاقتران والتكامل . كقوله : « كانت الآنسة دوبريل فتاة في ميعة الصبا تكاد تناهزني في السن... » . ويقوم النص بضفر المفردات التي تعود الى الشابين المراهقين ويكون كل منهما المسند أو المسند اليه للأفعال المتعدية الواصلة بينهما ، سواء كانت هذه الأفعال في صيغة السلب ام الأيجاب ، لأن الموقع من الجملة هو الذي ينشىء العلاقة .

والحق ان كل ادب يفترض « فقدان الغرض المادي » والاستعاضة عنه بمادة الكلام (ولا اقول تصورّه) . وفي هذه الصفحة تتجه عاطفة الحنين نحو غرضين مفقودين هما : الماضي المنصرم والهيام الذي استشفه صاحبنا من بعيد ولم يكتمل . وحينئذ لابد للتعبير من ان يكون أبلغ وقعاً في النفوس إذا تغنّى بالفراق من جهة ، وجمع في علاقة حميمة تلك الألفاظ التي حلّت محل الكائنين المحرومين من بهجة الوصال من جهة ثانية ولعلك تلمح « التعويض » النفسي في هذا التلاعب الطليق بالاشارات اللفظية التي نابت مناب القنيص الشارد . وبوسع روسو ايضاً . اثناء السرد ، ان ينصب نفسه حكماً على الآنسة دوبريل وان يقف منها موقف المربي الخلاّق ، وفي لهجة الاستعلاء والرضا ، كما ورد في كتابه « اميل » ، فيقول : « وكان يطيب لي ان اشاهد الآنسة دوبريل وان اسمعها تقول كلاماً ينمّ عن الذكاء والفطنة والاستقامة... »

إلا ان التواصل كان معدوماً في بادىء الأمر . لقد فتن صاحبنا بسحر الفتاة لكنه ظل نسياً منسياً ، ومهما بذل من جهد ، بالنسبة لها . ويتكرر في النص الفعل « حفل » في صيغة النفي لغاية واحدة ، وهي ان يبرز هذا التناقض الجذري بين الشابين . قال :

« أما أنا فقد حفلت بها »

« وهي لم تحفل بوجودي أمامها ... »

كذلك يقوم ذات التناقض في عبارتي « النظر » « واللا نظر » .قال:

« كان يطيب لي أن أشاهد الآنسة دوبريل ... »

« وددت لو فطن الأعاجيب حتى تتنازل ... وتجود علي بنظرة » .

وفي الواقع ، لا بد لصاحبنا من أن يجتاز مرحلة أولى يستخدم فيها الاشارة الصامتة ، فلا يتكلم ولا تراه الفتاة ، حتى ينتهي ، في آخر الأمر ، الى الوضع الذي أتاح له أن يبدي رأيه وأن يكون محط انظار الجميع.وتطالعنا مختلف الأطوار التي ذكرها فيمقالته الثانية «حولأسباب التفاوت الاجتماعي» وفي « مبحثه في أصول اللغات » ، اذ نشهد عرضاً لجملة الحركات والاشارات التي انتقلت من العالم البدائي الى عالم الحضارة الفاسدة . وتصف لنا العبارة التالية في مقاطع متساوية تقريباً مجموعة الحركات الصامتة التي تنشد مرضاة الحبيب . قال :

« إذا ما غادر خادمها ملعبنا لحظة واحدة

« وجدتني في الحال مستقراً في مكانه

« وإذا وقفت حيالها وجهاً لوجه

« أنشد في نظراتها ما قد تحتاج اليه

« واتحرى فترة ابدال صحنها ... »

ولن يظفر بجواب ، رغم عنايته البالغة ونظراته العديدة،وبعد صيغة

التمني » وددت لو فعلتُ الأعاجيب .. تسقط عبارة جافة مبتسرة « لكني لم أظفر بذلك ... » وكأنها السيف الباتر . وعندما يستعصي إدراك الكائن الحبيب تتدخل الأشياء والأدوات المنزلية لتنوب منابه (من مقعد وصحن وما الى ذلك) . والظاهر أن العاطفة هنا مكرهة ، ولو الى حين ، على أن تقف موقف الرجل الذي يهوى العذاب ويتيمّن بالأشياء . فيسرع الى الخدمة ويستمتع بهذا الاحتكاك الصامت بالأشياء التي تلامسها يد الحبيب، دون أن يأمل إطلاقاً في أن يرقى الى شعور الآنسة دوبريل ووعيها . وقد تبدو لنا العبارة : « كنت أنشد في نظراتها ... » وكأنها تصف عاطفة جريئة غير متحفظة ، لكن الغاية من هذه النظرة (« ما قد تحتاج اليه ») سرعان ما تردنا الى عالم الأشياء والأدوات .

ويبلغ اللا تبادل ذروته في العبارتين التاليتين ، لكنهما تقدمان ، في أسلوب الكتابة ، أروع مثال على تعانق ضمير المتكلم (العائد الى روسو) وضمير الغائب (العائد الى الفتاة) . فعندما يترنم صاحبنا بالقطيعة والبعاد، بجدل ضفائر الكلام ، وتتعانق الضمائر ، قال :

« وعز علي أن أكون عديم النفع عندها
بل لعلها لم تحفل بوجودي » .

ويعود التركيب ذاته في مشهد الردهة ، لما حلّت القطيعة ثانية :

كانت تروح وتغدو ولا تراني
أما أنا فما اجترأت على النظر اليها » .

أما حكاية الردّ على شقيق الفتاة فهي بداية لعلاقة عاطفية أكثر تعقيداً. ونحن نعثر في هذا الرد على أول عبارة تفوّه بها روسو فكانت مثار أول نظرة للآنسة دوبريل . لقد استفزّ شقيق الفتاة صاحبنا ، فكأنه

منحه حق الكلام . واغتنم روسو هذه الفرصة فتألق برده « الناعم الرشيق »
(وهذا أميز ما تتصف به سرعة البديهة التي عُني بها المجتمع « المتحضر » في القرن الثامن عشر . وقد تصح هذه الصفات أيضاً على الجسم والساق والقد).
وروسو لم يوجّه الحديث الى الفتاة مباشرة، لكنه تغلب على خصمه فحظي بنظرة منها . وبذلك خلت العلاقة بين البطلين غير متناظرة ، وغير متبادلة بالمعنى الصحيح . فالآنسة دوبريل لا تستطيع أو لا تريد الاجابة عن عبارة لم توجّه اليها بعبارة مماثلة (وان كانت معنية بالأمر).ويمكننا تلخيص الموقف على النحو التالي: هناك كلمة نابية تعرّض لها صاحبنا ، فرد عليه رداً حاسماً، وانعكس الرد على المتكلم الأول فكان له معنى الايعاز الضمني للشاهد الرئيسي الذي قصر جوابه على لون من التعبير يسبق الكلام . ولهذه اللحظة قيمتها الكبرى لأن الآنسة دوبريل انتقلت آنئذ فجأة من عدم النظر الى النظر ، ومن عدم الاشارة الى طرفة عين يمكن اعتبارها اشارة معبرة . وهي لاتعادل التعبير اللفظي ذا المعنى المحدد ، مما يجعلها في آن واحد شديدة الوقع وغير كافية لأنها قد تعني حرفياً كل شيء .

ويبدو الكلام الأول لروسو كما يصفه ، قابلاً للوهلة الأولى لأن يستثير ازدواجاً في المخاطب . فالجواب الموجه في ظاهر أمره ، الى مخاطب أول يحدث الأثر العاطفي الذي التمسه وظفر به داخل وجدان آخر . ويؤول بنا هذا الازدواج في المخاطب الى اضفاء قيمة مزدوجة على جواب روسو، اجتماعية وجنسية .فهو في اجابته شقيق الفتاة خادم سريع البديهة يثأر لنفسه من سيده الوقح،لكنه يجتذب اليه انتباه أخته فيتلقى نظرة منها وكأنها عطاء الحبيب ، لهذا « الرد الناعم الرشيق » معنيان اذن وأثران ، وصاحبه رابح في كلا الحالتين ، وبذلك تلتقي الأزمتان الأجتماعية والليبيدية رغم تمايزهما في محور واحد هو اللجوء إلى الكلام،وفي خاتمة هذه الألوان المتضاربة من التعبير،

يرجع الانعكاس الأخير الى شخص روسو في صيغة اشارة غير كلامية «جعلته يترنح طرباً» . ثم تغلق الدائرة على ذاتها .

وحادثة الوليمة التي جاءت مباشرة في أعقاب هذه الواقعة ، بدأت بعرض مراسم الطبقة الأرستقراطية النبيلة . ولعبة الأزياء التي شاهدها صاحبنا لأول مرة ووصفها لنا كما يراه الخادم الساذج . قال : « ورأيت رئيس الخدم يقوم على الخدمة وقد تقلّد سيفه وعلى رأسه قبعة » . ولئن كان روسو الأجير يجهل ما تعنيه بزة رئيس الخدم الرسمية . فهناك جهل مقابل من ناحية الضيوف الكرام يتجلى بصورة واضحة في سوء تفسيرهم للشعار القديم . «وإذا المدعوون يأخذون في الحديث عن شعار العائلة ... » ولم تكن لغة الشعار جلية واضحة لأنها قديمة وغريبة على حد سواء . فوجد أحدهم خطأ في كتابة الكلمة ... » وهنا ينوب الشخص المبهم (« أحدهم ») مناب شقيق الفتاة ليتحدى صاحبنا (وعلى نحو غير مباشر في هذه المرة) ويهزم أيضاً من قبل الخادم الشاب . وهنا أيضاً استخدم ممثل «الاشراف» على غير بصيرة منه حقه في الكلام فتعرّض « للتصحيح » الذي أملاه من هو أدنى منه مقاماً . وجاء مضمون التصحيح ، في هذه المناسبة ، في التفسير الموفق للشعار (وهو جواب غير مباشر أيضاً) . ومهما كان للضيف الجاهل من حق الأسبقية على الخادم ، في مجال الكلام ، وهو حق لا ينكره عليه أحد ، لكنه غير جدير به بسبب عجزه عن فهم الكلام القديم وصيغة الشعار القديمة ، التي أدركها الخادم الأريب ، على العكس من ذلك ، في سهولة ويسر . فأقام صاحبنا الدليل ، بفضل عملية التفسير ، على أنه ليس خادماً « في طبيعته » وأنه لا يستحق أن ينزل هذه المنزلة الدنيا ، وأنه لا يملك فقط القدرة على حل رموز اللغة المنسية بل يستطيع أيضاً ، وعلى نحو أخص ، أن يعيد الى معناها الصحيح تلك

العبارة الرمزية التي صيغت فيها سلطة السادة والأشراف . فهو بعلمه قادر على أن يدرك في الشعار الصورة المجازية التي يكمن فيها جوهر أسرة أسياده ، وان يرقى بعلمه وتفكيره الى المنبع ذاته الذي صدرت عنه أصالة النسب . فلم لا يكون له قصب السبق بعد أن ظفر بتأويل العبارة الأصيلة ؟ ولعلك تجد في النص بعض اصداء هذا النزاع الذي نشب في القرون الوسطى بين المثقف والنبيل ، ولعلك تجد فيه أيضاً ، وعلى نحو أوضح ، استعانة «العامة» بالمعرفة التاريخية حتى يقفوا على اصول النظام الاجتماعي القائم ، في حد ذاتها . فسيف رئيس الخدم ، والأسلحة المعلقة على الجدار ، والفعل « طعن » الماثل في الشعار ، كل هذا يعيد الى الذاكرة حضارة قامت على القتال والمصاولة ، وشرف المآثر الحربية . واذا كانت المراسم الاقطاعيـــة ، ما زالت قائمة في مدينة تورينو وفي عام ١٧٢٩ ، إلا أن نصيب النسيان أخذ يطغى على نصيب الذاكرة ، وسوف يدوّي بعد حين الاحتجاج الصارخ عليها . ففي رسالته الثانية مقالته « حول التفاوت الاجتماعي » كتب روسو في لهجة ساخرة : « ربما أتى على الناس حين من الدهر ، خَطَفَتْ فيه أبصار الشعب حتى اكتفى ساسته أن يقولوا الى أدنى القوم مرتبة : « كن من الاشراف أنت وذريتك » فيكون في الحال ملء العين والبصر ، ويرقى احفاده كلما ابتعدوا عنه... ». وروسو بوصفه من جماعة « التنوير » يُحِلُّ محل واقعة السلاح وهي لغة مفرطة في إساءتها ، واقعة الكلام ، واقعـــة الكلام النقدي ، أي ملكة التفسير بالرجوع الى الأصول ، والاشتقاق اللغوي ، وكذلك البحث عن المبادىء ، والاستنتاج انطلاقاً من المبادىء فنحن اذن تجاه قوة جديدة تظهر الى حيز الوجود ، وتتهيأ لكي تصبح سلطة سياسية ، وراحت «معرفة العوام » تدشن ، على حد قول هيجل ، « عهداً جديداً من عهود الروح » .

وأنت ترى ثورة متواضعة . منذ وليمة تورينو ، آلت في نهـاية المطاف الى كأس من الماء الطافح . لكنك ترى ، من جهة ثانيـة ، ضعيف أن المجتمع الاقطاعي في أواخر عهده كان يعجب بسحر الكلام الناقد، ويطرب للعبارة المشرقة التي ينطق بها أصحاب الحجّة من المفكرين الذين خرجوا بعد حين على شرعية ذلك المجتمع .

ويجدر بنا في هذا المجال ، أن نتمعّن قليلا في درجة التعقيد الكامنة ضمن « العلاقة اللسانية » كما تبينها هـــذه الصفحة . وكنّا قد ألمحنا الى غنى التعبير غير الكلامي وعدم جدواه (وهو التعبير السابق للنطق ، والمؤلف من جملة الحركات والاشارات التي تأتي قبل استخـــدام الكلام) . وهناك « أسبقية » من نوع آخر تتجلى في عبـارة الشمار والأسلحة الموسومة على الجدران ، وهي عبارة « غير متعدّية » Intransitive لا تسـبق الكلام ، بل تنمّ عن لغة مهجورة ولا سبيل الى فهمها واستيعابها في سهولة ويسر. يتحدث عنها الضيوف كما لو كانت من قبيل الألغاز التي لا بدّ من التمحيص في معانيها. ومن واجب المفسّر . أن يجعل الكلمة الملغزة ، ناطقة بينة ، وبالتـالي يغدو ادراك الماضي وسيلة لادراك مصير حاضر ...

ورب البيت ، الجليل الوقور ، يعرف ما يعنيه الشمار حق المعرفة ، وله ملء الحق في تلقين الضيف الجاهل، لكنه يؤثر الرد عليه رداً غير مباشر. فقد رأى ابتسامة خادمه الموهوب واستشفّ منها امارة العلم والتفوق . وكان روسو قد بدأ بالانصات الى حديث المدعوين ممن يقوم على خدمتهم انصاتاً بعيداً عن الحشمة والتحفظ . وفي ذلك خروج فاضح على القاعدة التي تلزم الخادم أن يمتنع عن الاستماع الى كل ما ليس أمراً صريحاً . وبدلاً من أن يأخذ عليه الأمير العجوز تدخله ، فقد أوعز اليه بالكلام . وفي هـــذه الاجابة

– عن طريق روسو – تحقيق نصر مزدوج : ضبط حقيقة معنى الشعار ، ثم ابراز مواهب الشاب الذي ألحقه في خدمـــته . فينعكس هذا الفخر على أسرة الأمير . ويعتزّ السيد بما يملك ، كما يعتزّ روسو بشخصه ويظهر على حقيقته . والحق ان هذه الوسيلة في تأكيد الذات لا تزال وسيلة متواضعة ، لأنها رهن مشيئة السيد وغطرسته (وفي وقت لاحق ، سوف يقف روسو في تأكيد ذاته موقف التحدّي من أصحاب الامتيازات ومبادئهم) .

يقول صاحبنا : « فحدّق بي المدعوون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض ... » وهي عبارة عجيبة تشير الى حب الظهور عند روسو ، كما ان تكرار الفعل (« وحدّق بي المدعوون ... وننظر بعضهم الى بعض ») يضع على صعيد واحد جماعة الضيوف من جهة ، وشخص روسو الفريد من جهـة ثانيـة . وكأننا أمام نظرة شاملة تجول في عالم الانفصام ثم تتجمّع في ذلك الفرد التافه الضئيل الذي لم يشعر أحد بوجوده حتى اللحظة الحاضرة . وفي غمرة الأصداء التي أثارها تفسير الشعار ، تعود بنا هذه النظرة الجماعية الى فترة بدئية لاتزال صامتة . لكنها تفصح عن اعتراف المدعوين بالفضل الذي كان مغموراً قبل حين . لكن فكرة الوصال الـــتي مازجت منذ البداية تبادل النظرات الصامتة بين الشابين ، تدفع الراوي الى اعطاء صبغة جنسية لهـذه الحادثة الاجتماعية (بل لعل الغاية الأساسية من الخبر كله الذي تهيمن فيـه الآنسة دوبريل هي ان تكتسب الظاهرة الجنسية وجهـاً اجتماعياً) . وفي أعقاب هـــذه الموجة الأولى من الاعجاب الصامت (« ولم ينبسوا بكلمة واحدة ») تأتي موجة ثانية تنتهي بصيحات الاعجاب والثنـاء الصاخبة . واهمّ مافي هذه الموجة العارمة انها انطلقت من نظرة الفتـاة . فقد اشارت حركة العبارة الى انها كانت تستدرّ المديح في صورة متدرجة . قال روسو :

« والذي اترع قلبي فرحاً وحبوراً هو اني رأيت علامات الرضا جلية واضحة على محيا الآنسة دوبريل . هذه الفتاة التي بلغ بها الاستعلاء في مبلغ تنازلت وحدثتني بنظرة ثانية . اقل ما يقال فيها انها كانت اشبه بنظرتها الأولى . ثم ادارت طرفها نحو جدها وكأنها تنتظر بفارغ الصبر ان يوفيني حقي من المدح والثناء . وكان ثناؤه بالفعل جزيلاً عاطراً تقدم به في نخوة من البشر والسرور هالت له المائدة بأسرها » .

فالتواصل الذي كان قبل حين امراً عسيراً متعذراً ، قـــد ظفر به صاحبنا الآن ولفترة قصيرة . فكان يبذل قصارى جهده في « النظر » الى غيره وما من مجيب . وها هو الآن يحظى « بنظرة ثانية . وهذه النظرة ايضاً لم تكن وليدة الحوار المباشر بل جزاء مأثرته في مجال « الحديث العام » ، وإذا نحن عمدنا مؤقتـاً الى مفردات اللغوي سوسور Saussure ، قلنـــا ان الشرح الموضوعي لواقعة اللغة fait de langue . قد اكتسب في كيفية سرد الخبر قيمة « واقعية الكلام » fait de parole اي فعل فيه يعبّر المتكلم عن ارادته . فواقعة الكلام الواردة هنا خلسة تؤول وعلى نحو غير مباشر الى فوز جديد في الميدان السّيبيدي .

ويمكننا أن نجتزىء تلك العبارة الطويلة ، فنميّز فيها بادرتين متعاقبتين قامت بهما الآنسة دوبريل واقتصر كلاهما على مجال النظر دون الكلام . أمـا البادرة الأولى التي تدل بمعنى العاطفة فقد قصدت روسو فقط . وأما الثانية . ذات الطابع « الأجتماعي » فقد التمست من رب العائلة أن يجهر بالثناء . وتفخّم هذا الثناء فغدا تهليلا فرحاً اقبل عليه الضيوف جميعاً . فالتوافق بين المجد والحب (وفي هذا المزاج حيث يرى فرويـد نموذج أحلام اليقظة التي تراود المراهق عامة وصاحبنا روسو خاصة قد حقق تماماً هنا . ففي ومضة عين تحققت أوهام الشاب الشريد (الذي اسكرته الروايات العاطفية ونفثت فيه سمومهـا) . والتقى دون كيشوت بأميرة من لحم ودم . وحلّ فضل العلم في محله الصحيح

وناب عن الحسب والنسب ، وتألقت في النظرات المتبادلة ، كومض البرق ، تلك المساواة التي ظفر بها (أو استردّها) بعد عناء ، فلم يعد الكائن الذي شاهت اليه نفسه محروماً ، وزال في وهمه كل فاصل اجتماعي . وكانت « لحظة قصيرة لكنها ممتعة » . ويلحّ روسو دائماً على قصر المتعة ، فالفردوس المستعاد لابد من أن يُفقد في الحال ، وعاطفة الهوى لن يقدر لها البقاء ما لم يكن البعاد الفاصل بين الحبيبين مصوناً . والظاهر أن المديح الجماعي كان من تدبير الآنسة دوبريل . وذلك هو جوابها غير المباشر الذي توجهت به الى صاحبنا . وبالتالي أوجد هذان الشابان ضرباً من التواصل بفضل عبارة غريبة توسطت بينهما ، هي الشعار المشروح بالاضافة الى مديح القوم . وبقي الفاصل بين الأجسام مصوناً .

ثم تأتي موجة ثالثة تستكمل الحركة العاطفية المتصاعدة وتنتهي بتلك الحادثة النهائية التي جمعت بين الفتاة والشاب بفضل ما توسط بينهما من أشياء وأسباب . قال الراوي :

« وبعد دقائق معدودات طمحت الآنسة دوبريل ببصرها الي والتمست مني في خفر واستحياء أن اقدم لها الشراب . فلم أجعلها تنتظرني طليا . لكني إذ دنوت منها اعترتني رعشة شديدة . ولما كانت الكأس طافحة سفحت بعض الماء على صحنها وعليها أيضاً . فسألني أخوها في خفة واستهتار فيم ارتعادي الشديد ؟ ولم يكن من شأن هذا السؤال ان يهدىء من روعي . وأحمرت الآنسة دوبريل خجلاً حتى بياض عينيها » .

وتلك هي الفرصة الأولى والوحيدة التي تتوجه فيها الفتاة بالكلام الى الخادم بعد أن تجاهلته طوال الفترة القصيرة السابقة . يا له من تقدم ! ، فبعد النظرة الكلام ما من شك في أن هذا الكلام أمر يعيد روسو الى وضعه الحقير ، بيد أن رغبته ، كما تعلم ، تجعله يستمتع بالخضوع والأذعان . فلن يسوؤه أن يتلقى أمراً صادراً عن « سيدة مستبدّة » بل هو سعيد بذله وصغاره . ولقد بدر الايعاز من الفتاة ، ولا يمكنه أن يكون من فرد آخر ، فأسلس

لها القياد ، وكرامته محفوظة بعد النصر الذي أحرزه . فقد انتابه إحساس مركب يضم كل ما تبتغيه عاطفته من غايات واضحة : الهوى (المازوشي) هوى الخدمة ، والحاجة (النرجسية) الى الاعتراف به . وبسبب الهيجان والانفعال اضطرب سلوكه الاجتماعي وانحرف عن جادة الصواب . فلم يعد صاحبنا ذلك الخادم الذي يعرف كيف يقدم الشراب ، ولم يعد بوسعه أن يقوم بعمل أتقنه أمثاله من الخدم ، فأقدم على حركة عشواء لم يتمكن منها ، فكانت أفضل تربية تعبّر عن الهوى المألوف في الروايات العاطفية ، وغدا الفشل « الوظيفي » أدق تعبير عن الحب . وترددنا الرعشة التي ألمّت بــه . وكذلك الماء المسفوح واحمرار الفتاة ، الى صعيد الأجساد . وهي طافحة بدلالات جنسية . وكنا في بداية القصة نشاهد نداءً بدون جواب ، وها نحن نرى الآن في لغة الأجسام تجاوباً عاطفياً تاماً يضم رعشة الفتى وتضرّج وجنتي الفتاة ، والانفعال متواقت عند الاثنين ، لكن صاحبه يشعر به عن بعد : وهذا ، في نظر كاتب « الاعترافات » أحلى وصال وأعذبه . ويتميز المشهد ، كما يستحضره المؤلف ، بالمشاركة السحرية الخارقة التي يقول فيها روسو مراراً في سياق « اعترافاته » أنها أفضل من القرب والوصال . إذ يعتري الشابّين اضطراب شديد . وفي الوقت نفسه تقريباً ، ويكون بآن واحد ظاهراً للعيان وغير معترف به ، والمهم ان يبقى التفاوت الاجتماعي والبعد الجسدي على حالهما . ولا يصعب علينا أن نتبين في هذا الأثر الأخير الذي أسفر عنه تفسير الثمار . ما يشبه « التعويض » عن التملك الفعلي . وربما كان الخادم المراهق ، على حد زعم الراوي ، لا يدري من أمر هذا التملك شيئاً . لكن كثيراً من القراء ، في يومنا هذا ، قد يرون في الماء المسفوح رمزاً معبّراً عن سلوك أقرب الى السلوك العضوي . وأبسط دراسة لهذا النص تنهض دليلاً على صحة ذلك الرأي . ففي رواية أولى ، حصلت حادثة الماء المراق غداة الوليمة الكبرى

ثم جاءت الرواية النهائية للنص ، بتقدير أصح للقيم الانفعالية ، وقرّبت بين الوقائع وتدرّجت بها حتى انتهت الى ما يكافيء النشوة الجنسية . وقد يرى قرّاء آخرون أكثر دقة وانتباهاً ، أن هذه الحادثة هي أشبه بواقعة عضوية سلبية في حال من الهيجان : فصاحبنا يحمل الماء سبيل على الفتاة ، وهو الفتى نفسه الذي خطر له ، ذات يوم ، « أن يبول في قدر جارة له عندما كانت في الكنيسة » . وهو الغلام نفسه الذي حفر ساقية واتبعها بقناة حتى يفرغ في غرسته الصغيرة الماء الذي أجراه الراهب لامبرسيه Lambercier الى شجرة الزيتون في شرفة الدار . وهو الرجل ذاته الذي بلغ من شدة تخيله للسيدة دودوتو d'Houdetot أنه كان يعجز عن اجتياز الطريق بين بلدة ارميتاج وبلدة أوبون Eauboune في صورة « سليمة العواقب » . وهو أخيراً الرجل بعينه الذي ارتضى لنفسه ، وفي كل يوم ، عملية السبر في مجاري البول ، فلم يجد خلاصاً له من هذا العذاب إلا بعد أن تملكه الهذيان نهائياً .

وإذا كان مشهد الماء المراق يحتمل ذلك العدد من التفاسير ، فلأننا نجد فيه تعبيراً واضحاً وخفياً على حد سواء . فهناك امور لا يمكن الأعراب عنها إلا في لغة الحركات و « ردود الفعل البدنية » . وها نحن مرة أخرى في مجال التعبير غير اللفظي . وهل نقول فيه انه سابق للكلام في حين انه يأتي هنا في اعقاب الكلام ؟ فما هو بالمحاولة الأولى بل هو اثر لاحق ، إذ يحدث تبادل بالاشارة ، وتستخدم الحركة المؤثرة في جسم الشابّين ، وهما لايستعينان بهذا الضرب من الأشارات الصامتة بسبب نقص في التواصل ، بل بسبب الأفراط فيه ، والهيجان الطافح الذي لا تجلوه لغة الكلام على هذا النحو الملائم الدقيق . وبذلك ترى كيف يتوصل السرد العاطفي ، وما يزخر به من ثروة لفظية ، الى وصف حالة انفعالية جامحة يتوارى فيه الكلام خلف

الاضطراب الجسدي . وتصاغ فيه العاطفة في صيغة الدلالة الجسمية . فيظفر الراوي بمتعة مزدوجة : لذة التعبير (ولو في وقت لاحق) ولذة الشعور مرة ثانية بالعاطفة نفسها التي اعتلجت في اعماقه ، على حد زعمه .

وكان روسو قد كتب في مستهل نصه : « لم اطلق العنان لعواطفي » وهذا موقف مبدئي ، او نقطة انطلاق لم تلبث الأحداث المتعاقبة ان حوّلتها تحولاً جذرياً . ويمكننا ، في الحقيقة ، ان نقرأ هذه الصفحة كاملة ، كما لو كانت تروي لنا كيف تحرر صاحبنا بالمعنى الأساسي للكلمة (اي التحرر الأجتماعي) والمعنى العاطفي ايضاً (اي التحرر الغرامي أو الجنسي)، لكن اسمى درجات التحرر هي القدرة على التعبير ، وهي تجد ضالتها القصوى في نص « الاعترافات » اي في عملية الكتابة التي اتاحت لصاحبنا ان يثير الدفائن .

اما مشهد الوقوف في الردهة ، فهو يشير كما رأينا ، الى عودة روسو الى حال من الفراق والتباعد اشد وطأة من ذي قبل . وتتركز الحركة العاطفية في البقاء المستديم داخل الردهة . وربما كان القفاز الذي سقط من يد الفتاة جواباً متناظراً تقريباً للماء المسفوح . لكن الحركة المعبرّة (وهي التقاط القفاز واشباعه لثماً وتقبيلاً) لم تحدث فعلاً ، ولم يذكرها المؤلف إلا بوصفها رغبة لم تتحقق (« لم اجترىء على مغادرة مكاني ») ومرة ثانية احسّ صاحبنا بما كان عليه من تبعية وخضوع . (يقول ذلك في لغة الحرية التي ظفر بها فيما بعد) . ثم تبدأ الحركة النابذة : تقصي السيدة دوبريل خادمها عن المدخل المؤدي الى حجرتها ، ويضيف الراوي مشاغله الخاصة كما لو اراد ان يتحمل جزءاً من مسؤولية البعاد والهجران .

وربما كان الفارق شاسعاً ، للوهلة الأولى ، بين الهيجان الصامت الذي

استبد بالشابين اثناء حادثة الكأس الطافحة . وبين تلك الحركات الدؤوب التي ذهبت ادراج الرياح . وصار كل ما يتمناه ان يلمس لمساً خاطفاً بعض الأدوات التي كانت بآن واحد عائقاً ووسيطاً (مثل القفاز والصحن والمقعد). وهذه الأشياء نفيسة بحد ذاتها لأنها تستبقي الشقة الفاصلة بين الحبيبين وبذلك تثير العاطفة عن بعد . وتجري الأمور كما لو كان الاحتكاك المباشر بين الشخصين امراً في غاية الخطورة انطلاقاً من القاعدة الأجتماعية أو من طبيعة البنية الليبيدية الخاصة بروسو . ونحن لا نعتبر هذه الأشياء من قبيل التمائم ، بل ربما جاز لنا ان ندعوها « بالأدوات الانتقالية » (بالمعنى الذي يعطيه اليوم علماء النفس التحليلي لهذه اللفظة) . وهل يمكن ان يكون هناك تكافؤ ، على صعيد الرموز ، بين التفسير الموفق للشعار وبين مختلف الأدوات الانتقالية (كالمقعد والصحن والقفاز وكأس الماء)؟ فالشعار يعترض الطريق بين الحبيبين ويشير الى المسافة الأجتماعية الشاسعة بينهما . وعندما فسره صاحبنا وادرك معناه الصحيح ، فانه لم يتغلب على العائق بل دعمه وايده ، فظلت المسافة قائمة بين موقع الأنا وبين موقع الكائن المشتهى . وهو حين يتحدث عن الشعار ، بدلاً من ان يتوجه بالكلام مباشرة الى الآنسة دوبريل انما يريد من وراء ذلك ان يدرأ عن نفسه الهيجان المشرف الذي يتضمنه الحديث المباشر . اليس في هذا ضرب من المخاتلة ؟ واشارة الى رغبته في اجتياز المسافة الفاصلة ؟ وتحميل رده على الأمير العجوز ، دعوة ضمنية غير مباشرة وهامشية موجهة الى الفتاة ؟ وبالتالي حصل روسو على الوصال المنشود تحت ستار بريء من عدم الوصال . فوجه الشبه بين المأثرة اللغوية والماء المسفوح ، هو انهما يعترضان الطريق لكنهما يثيران الأنتباه الشديد ، بسبب البعد الفاصل ورغم هذا البعد ، ويحلان محل اللمس والتقارب ، ويمكن للطاقة الشهوية التي ظفرت بالوسائل الاستعاضية ، ان ترتد ثانية الى الجسد الخاص . وهناك

مثال آخر على ذلك : ثمار الكرز التي كان ينثرها روسو الفتى من أعلى الشجرة على قميص الآنسة غالاي Galley والآنسة غرافنريد Graffenried (انظر الأعترافات ، الباب الرابع) . وتلك هي أيضاً وظيفة الرسائل المتبادلة بين البطلين في رواية « هيلويزا الجديدة » . فالرسالة بغض النظر عن محتواها ، هي اداة تنقل من شخص الى آخر ، وهي وسيلة من وسائل التماس والاتصال المستترين في غالب الأحيان . فاذا لامستها يد الحبيب الذي سطرها بريشته وبللها بدموعه ، غدت الوعاء المادي للهوى . ثم هي تثير قلق الطرف الآخر ، وتسبب ألمه واضطرابه . ويقاسي العاشقان من البعاد الذي يحملها على الكتابة بدلاً من التلاقي المباشر . وهذه المسافة الفاصلة التي اجتازتها الرسالة تصبح سبباً مباشراً لمتعة خاصة . وكل عبارة من عباراتها (عند كتابتها أولاً ثم عند قراءتها) انما تزيد من هذه المتعة ، وتكسبها رونقاً وبهاء ، وتكيفها تكييفاً معيناً .

ولقد رأينا في هذه الصفحة التي اتينا على مطالعتها ، قابلية إعطاء السمة الجنسية لسلسلة من الاشياء الملاصقة للانسان المحبوب . وربما كانت الصورة الخيالية ، عند روسو ، ونقلها الى عالم الكتابة والأدب ، افضل وسيلة له « تعوّضه » عن العاطفة ذاتها . فقد نشأت ، بفضل حادثة تورينو وما تخللها من مأثرة لغوية ، القدرة التي اتاحت له ان يستحضر ذكرى الآنسة دوبريل وان يأخذ بيد الفتاة حتى لحظة الاضطراب الذي احمرّت له وجنتاها. فاذا استطاعت الكتابة الأدبية ان تزيد من هذه الطاقة التي شاهدنا هنا بشائرها ، فسوف يكون الكلام اداة من ادوات الفتنة والاغراء ، مما نلاحظ اثره في هذا النص ، كذلك اهدى روسو السيدة دودتو d'houdetot مخطوط روايته « هيلويزا الجديدة » حتى يجتذبها به . وقام هذا الاهداء مقام الشعار

الذي فسّره تقريباً من الآنسة دوبريل لكــن تأليف الرواية الكبرى اغنى صاحبنا ، في نهاية المطاف ، عن وصال السيدة دودتو . فقد رأى فيها الصورة الواقعية لشخصية جوي الخيالية ، ولم يلبث ان هام بشخصية جولي ولأنها كانت الصورة المعبرة للسيدة دودتو كاملة الأوصاف . فتفسير الثمار معناه إذن ان يمهد السبيل الى قلب الآنسة دوبريل لكنه لا يحل محلها . ومع ذلك فان نثر « هيلويزا الجديدة » بالاضافة الى الشخوص النسائية في « الاعترافات » قد ناب مناب المغامرة العاطفية . وفي هذه القصة القصيرة التي رويت لنا في كثير من التأثر والانفعال ، تطابقت لحظة الثمار المفسّر في مدلولها مع لحظة الماء المسفوح .

وان مجرد الانتقال الى صعيد الكلام(كما رأيت في كثير من المناسبات الأخرى التي عرض لها روسو يكتسب هنا قيمة الحدث البدني فالسرد يخضع لقاعدة «الشروع»التي غالباً ما يطبقها روسو فيقصة حياتهوتتعاقبالأحداث كما لو ان الحب هو الذي انطق روسو للمرة الأولى . وربما جاز لنا القول : ان هذه الصفحة مثال حيّ على نظريته في « الأصول العاطفية للكلام » وهي التي عرض لها في مقالته حول « نشأة اللغات » ، وقال فيها : « ان الدوافع الأولى التي انطقت الانسان هي الاهواء ... »

وقد يكون من المفيد ان نرجع ثانية الى التفاصيل التي تصف لنا عملية الانتقال الى صعيد الكلام ، وان نمعن في تحليلها النحوي . ولن يكون ذلك من قبيل التمحيص المسرف والتحذلق ، ولعلنا نهتدي الى نموذج بنيوي لا ينطبق فقط على اسلوب روسو في الكتابة ، بل يصح ايضاً على كيفية تفكيره . ولنعاود النظر في عبارة وردت معنا في سياق الحديث قال :

« بيد ان اخاها الذي كان يكلمني احياناً اثناء طعامه . بادرني يوماً بكلمة نابية . فرددت عليه رداً ناعماً رشيقاً ، فاذا بها تلتبه الي وتومض بعينها نحوي . »

ولو اننا صرفنا النظر عن صلة الموصول (« الذي كان يكلمني احياناً اثناء طعامه ») لوجدنا العبارة مؤلفة من ثلاثة اجزاء . فهي تتضمن مقطعاً ظرفياً (« بادرني يوماً بكلمة نابية ») ومقطعاً رئيسياً Principale (« فرددت عليه رداً ناعماً رشيقاً ») ويأتي في اعقابه مقطع ثالث (« فاذا هي تنتبه الي وتومض بعينها نحوي ») : والفاعل مختلف في كل هذه المقاطع . فهو في بادىء الأمر شقيق الفتاة ، ثم الراوي ، ثم الآنسة دوبريل . والفعل الذي قام به الكاتب (اي الردّ) يتخذ مكانه بين استفزاز سابق واثر لاحق ، يكون فيها الراوي موضوع الفعل لافاعله . ولكي نميز بوضوح الأطوار الثلاثة ، نكتب العبارة على النحو التالي :

١ – الاستفزاز : « بيد ان اخاها ... بادرني يوماً بكلمة نابية ».

٢ – الرد : « فرددتُ عليه رداً ناعماً » .

٣ – الأثر المترتب : « فاذا هي تنتبه اليّ وتومض بعينها نحوي » .

هذه « صورة » ثلاثية في مقاطعها ، وفتراتها ، وشخوصها ، وهي تروي لنا خبراً من الأخبار : وكان روسو ، من قبل ، قد وقف وحده حيال الآنسة دوبريل ، وظلت حركاته وتصرفاته المتصلة بمهنته ، لاطائل فيها ، ولم تسفر عن اية نتيجة.ثم انطلق « الحدث » عندما انتقلنا من شخصين لايتواصلان اطلاقاً ، الى ثلاثة اشخاص . والعبارة الموجهة من الشخص الأول هي التي سببت الرد الحاسم ، وهذا الرد بدوره هو الذي اثار نظرة الاهتمام .

ويلوح لي ان قصة تفسير الشعار قد تهيأت – هي أيضاً – حسب هذه

الصيغة الثلاثية ، ولكن في شيء من التوسع والاسهاب . فهي لا ترد بمثل هذا الوضوح من حيث البنية اللفظية ، لكنها جلية بيّنة من حيث تعاقب الوقائع المروية . ففي الزمن الأول يطلعنا الكاتب على المناسبة (وهي خطأ الضيف ، ثم الايعاز الصادر عن الجد العجوز) ، وفي الزمن الثاني نقف على ما قام به الكاتب من تفسير اشتقاقي للفعل Fiert الوارد في الشعار . والزمن الثالث يبيّن لنا الأثر الذي بدا على الضيوف عندما أطلعوا على ثقافة الخادم وسعة معرفته .وينطلق هذا الأثر من الاعجاب الصامت ثم يتضخم على نحو متدرج حتى يبلغ تهليل الجماعة واكبارها .

ومنذ البداية ، يشير النص الى الأزمنة الثلاثة في العبارة التمهيدية :

« وسنحت لي الفرصة في اليوم التالي (الزمن الأول)

« حتى أنعم بنظرة ثانية (الزمن الثالث)

« فاغتنمتها » (الزمن الثاني)

ثم نطلع على الحادثة وقد وردت في ثلاث عبارات منفصلة انفصالاً واضحاً . قال :

١ – المناسبة : « واتفق يومئذ أن أولموا وليمة كبرى ... »

الاستفزاز : « فاوعز الي أن اتكلم »

٢ – الجواب : « قلتُ حينئذٍ . .. »

٣ – الأثر المترتب : « فحدّق بي المدعوون جميعاً ونظر بعضهم الى بعض » .

والفاعل في الزمن الأول هو الضيف الجاهل فالأمير العجوز . وفي الزمن الثاني يكون روسو وحده هو الفاعل . أما في الزمن الثالث فالفاعل

هو على التعاقب : الضيوف ، ثم الفتاة ، ثم الجد ، ونعود ثانية الى الضيوف :
واذا امعنت النظر في البنية الداخلية للزمن الأول ، وجدت تقسيماً ثلاثياً آخر حسب الصورة النموذجية التي ألمحنا اليها . فخطأ الضيف والمناقشة التي أثارها ، هما في الواقع السبب الذي حدا بروسو الى الابتسام . وترتب على هذه الابتسامة ان أوعز اليه الأمير بالكلام .وهنا لا توافق العبارة في تركيبها المخطط الدقيق للمثال الأول لكنها تستجيب له في تسلسلها استجابة تامة . إذ يقف جواب روسو موقفاً وسطاً بين الايعاز الخارجي وبين الأثر المباغت الذي لحق به :

١ - الاستفزاز : « فوجد أحدهم خطأ في كتابه الكلمة ... »
٢ - الرد : « كنت اداري ابتسامة ولا اجتريء على القول ... »
٣ - الأثر المترتب : « فاوعز الي أن اتكلم ... »

وفي مجموع حادثة التفسير ، لا يسمح لنا المقطع الرئيسي الذي يروي مأثرة روسو ، أن نقسمه الى ثلاثة أقسام . لكن المقطع التالي يعرض للأثر اللاحق ويطرد وفق سلسلة متتابعة من الأصداء تؤدي ،في تركيبها اللفظي، الى تكريم الجماعة ، بما يرقى بالأثر الى ذروته . قال :

« وكانت تنتظر في شوق ولهفة أن يوفيني حقي من المديح والثناء . وكان ثناؤه بالفعل جزيلا عاطراً تقدم به في غمرة من البشر والسرور هللت له المائدة باسرها » .

في هذه العبارة التابعة ، كانت جميع العناصر الفعالة ماثلة خارج شخص الراوي الذي وقف موقف التلقي والاستقبال ، فلم يكن له وجود يذكر إلا في ضمير المفعول (« ان يوفيني حقي ») . ثم نقع على التقسيم الثلاثي بعينه في حادثة الكأس الطافحة . أولاً في مشهد ضم شخصين اثنين :

١ – الاستفزاز : التمست مني الآنسة دوبريل ... أن أقدّم لها الشراب » .

٢ الرد : « ولم اجعلها تنتظرني مليّاً ... »

٣ – الأثر المترتب : « لكني إذ دنوت منها اعترتني رعشة شديدة.» فسفحت بعض الماء على صحنها وعليها أيضاً » .

وفي المقطع الأخير من هذه الفقرة ، نجد الصورة الثلاثية . لكن ضمير المتكلم ، خلافاً لما رأيناه سابقاً ، الذات – الفاعل أو الأثر المترتب. وليس في هذا ما يخالف القياس إلا من حيث الظاهر ، لأن الخاتمة لم يقصد اليها روسو بل ظهر في صيغة المفعول (« اعترتني رعشة ») اشارة الى أن الأثر قد أفلت زمامه من صاحبنا . وصيغة المفعول تجدها أيضاً في العبارة الثلاثية التالية حيث يتدخل شقيق الفتاة (مرة ثانية) في فترة الاستفزاز . وهنا أيضاً يفلت زمام المبادرة من الكاتب في فترة الرد ، وكأن جوابه قد نُزع منه بفعل الهيجان العاطفي ، فكان ردّه فاشلاً يقع في نفس القارىء موقعاً مضحكاً ، إذا ما قورن بالاجابات السابقة التي جاءت موفقة وحاسمة . لكن الراوي يعوّض هذا الفشل حين يصف الفترة الثانية والثالثة في مقطعين متناظرين ومتلازمين يبرزان اضطراب الخادم الشاب وخجل سيدته الكريمة ، قال :

١ – الاستفزاز : « فسألني أخوها مستهتراً فيم ارتعادي الشديد ؟ »

٢ – الرد الفاشل : « ولم يكن من شأن هذا السؤال أن يهدىء من روعي » .

٣ – الأثر المترتب : وتضرّجت وجنتا الآنسة دوبريل خجلاً حتى بياض مقلتها .

والملاحظ هنا أن الانفعال الذي يظهر عادة في الفترة الثالثة ، قد انتقل الى الزمن الثاني أيضاً ، وبالتالي ظهرت أهميـــة الأثر الذي يخضع له البطلان ، وهـــذه الأهميـة مردّها تخاذل صاحبنا وهياجه الشديد على حد سواء .

وبذلك نهتدي الى أسلوب في السرد نلقاه أولاً في تركيب العبارة ، ثم يبدو في كيفية سوق الأحداث وتعاقبها : أي أن المبدأ الذي يتحكم بكتابة الجملة الواحدة ماثل أيضاً في طريقة إعداد سلسلة من الأخبار تطّرد على الوتيرة نفسها . ولا يمكن هذا التشابه أن يكون من قبيل المصادفة والاتفاق ، ولك أن تعتبره ، في بادىء الأمر ، خاصة فنية تفرّد بها روسو لأن استخدام المبدأ الواحد على مستويات مختلفة – في التفاصيل ثم في أجـزاء أوسع – يحقق من الأنـسجام ما يكون له أجمل الوقع في نفس القارىء ، كما يحقق اقتصـاداً في الوسائل التي أخذ بها المؤلف . لكن الأمر هنا يتجاوز هذا الاعتبار الى أبعد من ذلك . فهو يتعلق ، على حد زعم روسو ، بالموقف الذي يقفه عندمـا يريد القيام بعمل ما . فهو لا يتولى أمراً من الأمور بحافز شخصي أو بمبـادرة من تلقاء نفسه تكون منطلقاً لتصرفاته ، بل يعمل رداً على استفزاز خارجي ، أو جواباً لمناسبة طارئة . ففي « اعترافاته » وفي « رسالته الثانية الى الوزير مالزيرب » Malesherbes يحدثنا فعلاً عن تلك « الاشراقة » النفسيـة التي ألمّت به في صدر شبابه في غابة فانسين عندما قرأ موضوع المسابقة التي طرحها المجمع العلمي في مدينة « ديجون » – وهي أعظم حادثة صادفته في حياته –. ويفاجئنا حينئذٍ بالصيغة الثلاثية ذاتها التي ألمحنا اليها في قصة وليمة تورينو . فالموضوع الذي طرحه المجمع العلمي – « وتلك هي المناسبة السعيدة » – هو المحرّض الخارجي ، و « الاشراقة » النفسـية المباغتة هي ردّة فعل صاحبنا ،

سواء كانت إيجابية أو سلبية (لأنها في حقيقة أمرها «اضطراب» نفذ في أعماقه).
ونجم عنها في الحال سيل منهمر من الدموع لم يتمالك من اراقته فابتل قميصه
كما ابتل « من قبل ، صحن الآنية دوبريل وشخصها أيضاً . ومرة ثانية ، يعمد
روسو الى كتابة عبارة تنطوي على الأثر المترتب تعبيراً عن هذه الخاتمة التي
لا حيلة له فيها . ولك أن تقارن بين الجملتين :

في وليمة تورينو : « حتى اذا دوت منها اعترتني رعشة شديدة . ولما كانت الكأس طافحة ، سفحت بعض الماء على صحنها وعليها أيضاً ...»

في الرسالة الى مالزيرب : « وامضيت نصف ساعة في ذلك الاضطراب . حتى إذا نهضت واقفاً وجدت صدرتي مبللة بالدموع ولم ادر اني ذرفتها » .

والصيغة الثلاثية ذاتها نلقاها واضحة كل الوضوح حين يروي روسو
في « اعترافاته » كيف حثه صديقه ديدرو Diderot على الاشتراك في
المسابقة التي طرحها المجمع العلمي في مدينة ديجون . والأثر المترتب هنا والذي
لم يستطع أن يتحكم به ، هو كل ما جرى له فيما تبقى من حياته بعد ذلك
« الالهام » الذي أتاه في غابة فنسين Vincennes . ونحن لا نقع على مقاطع
الصيغة النموذجية الأصلية ذاتها ولا على ترتيبها الخاص (من استفزاز الى رد
والى أثر مترتب) بل نجد التعاقب نفسه في مختلف الأشخاص الذين يفعلون
الفعل (الفاعل الغائب ، ثم المتكلم ، فالباقي) ، ونمتر بصورة خاصة على
الترتيب الذي يجعل فعل الراوي متوسطاً بين استفزاز خارجي وعاقبة لاحقة
لم يتمكن منها . قال (في « الاعترافات ») :

الاستفزاز : « والح علي صاحبي أن أطلق العنان لأفكاري وأن أسهم
في المسابقة المطروحة » :

الرد : « ففعلتُ ذلك » وهذا يعود بنا الى وليمة تورينو : « قلت آنئذٍ ... »

الأثر المترتب : « ومنذ تلك اللحظة كنتُ من الهالكين . فوصل ما تبقى من حياتي وكل ما انتابني فيها من نكد وهمّ » كان لامحالة نتيجة هذه اللحظة من الضلال » .

وواضح أن الصيغة الثلاثية انما تعمل على تجربة روسو منتهبة أعماله ، فهو لا يتحملها شخصياً إلا في فترة عابرة (« ففعلتُ ذلك »). أما المقدمات والنتائج ، فلا يدّ له فيها اطلاقاً . لأن الحافز صادر عن سواه ، ولأن الأثر الذي لا مفر منه غريب عن ذاته ، وعن حقيقة طبعه . ولا شأن له فيه .

ولعلك ترى هنا مايشبه ذلك التطور النموذجي الذي تحدثت عنه نظرية روسو في التاريخ . فالانسان الفطري ، حين يصادف عقبة تعترض سبيله ، كان يضطر في الحال الى الجواب عليها ، فيؤدي عملا أو ينشىء كلاماً . كذلك انطلق التاريخ في جميع عصوره ، وحصل انتقال البشر من قابلية النمو الى التكامل الفعلي . وهذا أثر لم يتحكموا به ، بل كان الانسان فريسة الشر والاثم بسبب ما طرأ عليه من ضرورات لم يتوقعها عندما قام بأول عمل له أو عندما بدرت منه اولى بوادر تفكيره . وبذلك نتبين بوضوح تعاقب الفترات الثلاث التي لفتت انتباهنا حين قرأنا الجـــزء الثاني من مقالة روسو في « التباين الاجتماعي » . قال :

الاستفزاز : « كانت سنوات الجدب والمحل . وما تعاقب عليها من فصول الشتاء القاسية الطويلة ، وفصول الصيف الحارة المحرقة ، قد جعلت الناس يقبلون على نشاط جديد » .

الرد : « فصنعوا على سواحل البحار الشصوص وأدوات الصيد ، كما صنعوا في الغابات السهام والأقواس » .

الأثر المترتب : « وأدرك الانسان بعض العلاقات الثابتة بينه وبين سائر الكائنات ، كما أدرك علاقات بين المخلوقات نفسها » .

ولو أننا أردنا التوسع في التعليق على فلسفة روسو التاريخية لما خرجنا عن موضوع بحثنا . حسبنا أن نعيد الى الأذهان أن التحدّي الخارجي ينهي حالة سابقة لم تعيّن مدتها ، هي حال الفطرة ، وكانت الحاجات فيها تجد ما يكفيها مباشرة فلا مجال وقتئذ لظهور الأهواء والشهوات . وقصة وليمة توربنو توحي بهذه الحالة السابقة ، مع حفظ الفارق (وهو هائل) بين الخادم والشاب و « الانسان الفطري » . فالحالة البدائية خاضعة لعوامل الجهالة وانتفاء العواطف والمشاعر . ولك أن توازن بين :

« الاعترافات » (الباب الثالث ، وليمة توربنو) : « وما كنت ابيح لنفسي ان تركب مركب الشطط . بل التزمت مكاني ولم أطلق العنان لعواطفي (وتضيف الرواية الأولى للنص قولها : « ولعلي كنت لا ادري صراحة من اخشه بودّي ..)

« التباين الاجتماعي » : « لم تتجاوز شهوات الانسان حاجاته الطبيعية . ولم يصور له خياله شيئاً يذكر ، ولم تزين له نفسه شيئاً . »

وغالباً ما قال الباحثون في هذه الحالة الفطرية . التي تمثل الهدوء المشحون بالطاقات الفاجعة — انها اشبه بالحياة في جنة النعيم . فاذا نحن ذهبنا الى ابعد من ذلك في المقارنة الدينية ، قلنا ان الاستفزاز (الــذي يأتي في الزمن الأول) يطابق غواية ابليس . والردّ (الذي يأتي في الزمن الثاني) ينطبق على الخطيئة الاصلية ، اما الأثر المترتب الذي لم يتحكم به الانسان (الزمن الثالث) فهو يوافق جميع التطور التاريخي .

وإذا وجدت فترة زمنية سبقت الاستفزاز ، فهنــاك فترة أخرى اعقبت الأثر الذي افلت زمامه من يد الانسان ، وهي زمن الصدى العاطفي أو بتعبير أدق : التفسير العاطفي للأثر المترتب . وامام الاستفزاز الخارجي يقوم روسو بردة فعل ايجابية فيتولى عملاً من الأعمال أو ينطق كلاماً . لكن الأثر الذي لم يستطع ان يتحكم به ، فانه يدفعه الى ردة فعل عاطفية هي آخر ما يؤول اليه الحادث . ولما لمحت الآنسة دوبريل ببصرها نحو صاحبنا ، في اعقاب ردّه « الموفّق »على شقيقها ، سبّب هذا الأثر دوياً هائلاً في ذهنه. فخضع لروعة الانفعال واستمتع بما حدث له . فقال : « هذه النظرة الخاطفة جعلتني اترنح طرباً » . وكذلك بعد تهليل المدعوين من سادته : « كانت اللحظة قصيرة المدى لكنها ممتعة من جميع الوجوه » . هناك إذن ردة فعل ثانية ، على صعيد المتعة ، لكنها قد تأتي فيما بعد مطبوعة بطابــع القلــق والألم إذا كان الأثر الذي لم يتحكم به من طبيعة معادية او غير ملائمة .

تبدو لنا الصيغة الثلاثية ماثلة في أغلب مؤلفات روسو مما يحملنا على القول بانها « احدى البنى » المأثورة التي يستعين بها صاحبنا حتى يفسّر ذاته ، والعالم ، ووضعه في العالم . فهي إذن خاصة مميزة تفرّدت بها كتابته وبالتالي تفكيره (على قدر ما توفر لنا الكتابة صورة للعالم) اذن حــاسيته (على قدر ما ترتبط هذه الكتابة بنمط وجوده في العالم).

وفي فترة « الاعترافات » يؤثر التفسير الـذاتي استخدام « البنية » الثلاثيةالتي تبريء روسو وتتهم غيره ،وتعينه من وزر العواقب التي لايستحقها والناجمة عن الأفعال التي قام بها طائعاً غير مخيّر .

وبين ايدينا صفحة مأخوذة من الكتاب الشهير الذي شرح فيه روسو مصيره الخاص واوضاعه الراهنة . والصفحة على جانب من التعقيد لأنها تناولت كموضوع لها ، عملا من أعمال التفسير . ألا يمكننا ، والحالة هذه ، ان نفيد من هذه « القصة التفسيرية » كي نضع نظرية في التفسير ، على ألا تكون هذه النظرية بالضرورة تقنياً Théorisation لكل ما تطالعنا بـه الصفحة صراحة او ضمناً ؟

وإذا نظرنا عن كثب في تفسير الشعار ، لوجدنا ، الشرح في بادىء الأمر ، عادياً مألوفاً لا يثير الاهتمام . فطريقة صاحبنا (وهـو يبدو في المناسبة فقيهاً من فقهاء اللغة) هي اقرب الى طريقة اللغويين جميعاً ، فهو يجلو معنى كلمة مهجورة بالرجوع الى مصدرها اللغوي ، عن طريق الاشتقاق . وبذلك استطاع ان يبرر وجود حرف غير ملفوظ في هذه الكلمة ، وان يزيل الالتباس الناشىء عن تشابه نقطتين . لكن هذا الاجراء البسيط ، لم يكن من شأنه سوى اعادة اللفظة الى معناها الحرفي ولم يكشف لنا روسو في صفحته عن معنى الشعار (القيمة الدلالية) الذي يتطلب مع ذلك بعض التفسير . فما المراد من العبارة كلهـا : « رب حاذق في الطعان لا يصيب مقتلا » ؟ ومن العجب ان تكون هناك رواية شائعة عن اسرة الأمير تزعم ان روسو لم يغفل تأويل الشعار بـل اعلن صراحة : « ان الحاذق في الطعان والذي لا يصيب مقتلا هو الحب ... فأوجد تطبيقاً للشعار على وضعـه الخاص . وافاد منه كاشارة الى عاطفته (لكن هذه اللفتة الغزلية الظريفة خالية من نص « الاعترافات » ولسوف نجد السبب بعد حين) .

ويجدر بنا السؤال : كيف تسنّى لروسو مثل هذا الشرح عن طريق الاشتقاق . ومن أين واتته على العودة الى المصدر اللاتيني طالما أنه عمد الى أصل

اللفظة « Ferit » وأفاد منه ؟ وانّى له هذه الوسائل التي توسّل بهـــا ؟
ولا يصعب علينا أن نتتبع سبب اهتمامه « بموضوع » الرومان ، ومن الأوسمة الخيالية التي كان ينقشها (لتكون « شارة للفرسان ») في الساعات المختلسة من وقته كأجير يتعلم مهنـــة الحفر ، ومن الدروس التي تلقاها عن الراهب لامبرسيه حتى انتهى به الأمر ، في أعلى درجات ثقافته ، الى المؤلفات التي طالعها في « حجرة » والده ، والى هذا الجو « الديمقراطي » الذي اكتشفه عند بلوتارك في كتابه « سيرة العظماء » ، وهذه المجموعة من الاخيلة الواهمة السادية ـ المازوشيّة . فكتب يقول : « لقد عنيتُ باخبار روما واتينا عناية بالغة ، حتى لكأنني عاشرتُ عظماء هاتين الحاضرتين . ولقد ولدتُ في مدينة ذات نظام جمهوري . وانحدرتُ من أب أحبّ وطنه حباً مبرحاً . فكنت أتحمس له واقتدي به . واحسب نفسي يونانياً أو رومانياً فاتقمصّ الشخصية التي أطالع سيرتها ... وذات يوم رويتُ أثناء الطعام قصة الروماني « سيفولا » فجزع المستمعون لما رأوني اقترب من مدفأة حامية لأضع يدي عليها محاكياً ما فعله » . فقصص الأقدمين التي تلقّاها عن والده واندمجت اندماجاً حميماً بالصورة التي يحملها عن أبيه ، هي التي اتاحتْ لصاحبنا تفسير الشمار العريق المنحدر من الأصول ذاتهـــا ، يشفع له بذلك شغفه البالغ بالرومان وتأسيّه بمآثرهم . فهذه القـــدرة التي جعلت الشمار ينطق بمعناه الحرفي لم تنحدر اليه فقط من « تراث ثقافي » يشكل الأساس المشترك للحضارة الغربية واللغات اللاتينية ، بل أيضاً من امتلاك عاطفي للروح الرومانية . ولقد نشأ هـــذا الامتلاك تقريباً عندما تكوّنت « ذاته العليـــا » Surmoi . والشمار بوصفه موضوعاً للتفسير ما هو إلا منطلقاً وخاتمة لعملية يتمكن فيها المفسّر والأداة الفكرية من الاستفادة من قول مسبق يؤلـّف شخصية المفسّر (أو جانباً هاماً من شخصيته) ويجعله يتحكم بموضوع التفسير .

ولكن ما المراد من قوله صراحة : « ان الذي يجرح ولا يصيب مقتلاً هو الحب » ؟ الظاهر ان في ذلك توسعاً في تفسير معنى الشعار ، واشارة رمزية صادرة عن رغبة المؤلف في تعزيز وقع الخبر وخلق مناسبة جديدة. إذ يصبح التفسير الرمزي الوسيلة اللازمة حتى يصف اللحظة التي يعانيها وصفاً صريحاً ، وحتى يتمكن من تغييرها . فالشعار بحد ذاته ، الذي انتفع به الشاب العاشق على هذا النحو ، لم يعد بداية التفسير ولا نهايته بل صار ، كما قلنا ، وسيلة أو أداة أو وسيطاً ، وحينئذ لم يعد موضوع التفسير عند صاحبنا هو الشعار بعينه بل ان الموضوع الحقيقي هو وضعه الخاص وشخصه بالذات بوصفه عاشقاً ، وذلك بفضل اللفتة البارعة التي اضافها اليه : فأصبح الشعار « الذي اكتسب صفة الرمز » أداة مفسّرة في عملية التفسير الذاتي . وهنا أيضاً لا بد من توفر بعض الشروط المسبقة . فهو لكي يتصرف بالشعار ويستخدمه على هذا النحو ، ملزم بتوضيح معناه الحرفي في باديء الأمر . مما يقتضي تفسيراً أولياً له طبيعة « موضوعية » . وينبغي للموقف الملائقي أن يحتمل ، منذ البداية ، معنى الموقف الروائي . وهـذا هو التفسير المسبق ، وهو من طبيعة « ذاتية » مرتبطة بوجود الشارح مع الآخرين ومشاعره الراهنة . فاذا أضيف تفسير ثالث رمزي ، ظهر بمظهر اللغو والاطناب .

وينبغي لنا ، هنا أيضاً ، أن نرجع الى حياة روسو الماضية حتى نقف على الأسباب التي جعلته قادراً على التفسير . فالاحساس بأن ثمة موقفاً من المواقف يمكن أن يكون مشهداً روائياً ، واستخدامه استخداماً موفقاً من خلال ذريعة « يثيرها » حسب الأصول ، حتى يجلو معاني المغامرة الكامنة في هذا الموقف ، كل ذلك لا يتحقق إلا من قبل انسان أطلع على عالم الروايات اطلاعاً واسعاً ، وكان ملماً « بلغة » الهوى التقليدية وأساطيره المأثورة ، حتى

يستطيع أن ينتفع بها في وصف سيرته . ومن الثابت أن العالم الروائي ، وما يزخر به من بطولات وأهواء ، يتعلق عند صاحبنا بصورة أمه التي لم يتعرف اليها . فكانت الروايات الخيالية والمطالعات الليلية « تعويضاً » عن الأم التي فقدها ساعة ولادته ، واشارة الى التباعد القائم والى القضاء عليه في آن واحد . وإذا استطاع الشمار - الذي اكتسب قيمة الرمز الجنسي - أن يكون أداة تساعد روسو على شرح موقفه من الآنسة دوبريل ، فذلك لأن الموقف منذ بدايته ، قد تمّ تأويله انطلاقاً من النصوص الأدبية المترسبة في أعماق صاحبنا ، وتبعاً لمفاهيم الرواية التقليدية بوصفها أول «أداة تفسيرية» . فالكلام المتحدّر من القصص التي نابت مناب الذم المفقودة ، قد اكتسب حواره مع الفتاة دلالة معينة ، وأتاح له أن يتوسع في التفسير « الموضوعي » للشمار وينتفع منه انتفاعاً شخصياً. فلم يعد بحاجة ،عند كتابة «الاعترافات» الى اضافة التعليق التالي : « ان الذي يجرح ولا يقتل هو الحب » . فهو قد تخيّل الخبر كله في صورة « الرواية العاطفية » . وواضح منذ الوصف الأول للآنسة دوبريل ، وفي كيفية كتابة الصفحة وفي لهجتها ، ان الراوي قد فسّر الاحداث تفسيراً عاطفياً . وواضح أيضاً أنه استخدم المأثرة اللغوية استخداماً عاطفياً ، فلا حاجة به الى أية اشارة اضافية أو الى مزيد من الكلام . ودائرة التفسير الموضوعي (أو اللغوي) التي تشغل فترة متميزة ، قد وردت في دائرة أوسع منها وتتحكم بهـا ، ألا وهي دائرة التفسير الذاتي والانفعالي . معنى ذلك كله أن روسو قد انشأ في هذه الصفحة « رواية » على غرار القصص التي فتن بها في صدر شبابه والتي كانت من شدة تأثيرها أنها منحت حادثة توريتو صورتها ومضمونها .سواء في اللحظة الراهنة أم في الذكرى الغابرة. ويمكنك أن تقول في هذا التفسير الذاتي من خلال أحاديث

« الروايات والكتب » (وكذلك تفسير الحادثة التي عاشها الراوي) ، أنه ضرب من الهذيان المعروف عن « دون كيشوت » .

فاذا سيطرت دائرة التفسير « الذاتي » واخضعت الشيء الخارجي (الذي يفقد واقعه المستقل) الى مقتضيات الصورة الخيالية المسبقة . وإذا اصبح هذا الشيء وسيلة فقط تتوسل بها عملية التفسير الشخصي التي فصلت مسبقاً في معنى الموقف فصلا عاطفياً ، حينئذ قد ينشأ الهذيان . ويتجاهل الشرح المقاومة النوعية للموضوع الخارجي ويكيّف العالم كله حسب مشيئه ، ويغفل اغفالاً تاماً مغايرة الموضوع الآخر . فلن يعود وقتئذ للتفسير « الموضوعي » قيمة في حد ذاته ، بل يكون قد سبقه « اسقاط للتفسير الذاتي » ينطلق من الشارح ويعود إليه . ولن تتعلق دلالة الشيء الخارجي بطبيعته الماثلة أمام المفسّر ، ولن ترجع هذه الدلالة الى الشيء بالذات ، فقد استوعبت في نطاق مشاغل الشارح ، فصارت أشبه بذريعة مادية يتذرّع بها حتى يكتشف وضعه الخـــاص .

ويمتنع خطر الهذيان عندما تتمكن دائرة التفسير الموضوعي « أن توازن حركة التأويل « الشخصي » وأن تكافئها . وينشأ هذا الخطر من الضعف النسبي للتفسير الموضوعي ، ومن أسبابه أن نجعل الصورة التي نتذكرهـا أو نتخيلها تحل محل الشيء الخارجي ، حتى إذا طغت عملية التصور . بفعل الهيجان والانفعال ، على عملية الادراك ، أصبحت الصورة منذئذ مادة طيّعة يمكن استخدامها في دائرة تفسيرية يتم فيها اسقاط الذات . يصح ذلــك على جميع الشخوص التي تحدث عنها روسو في سيرته الذاتية . فمها كانت طبيعتها الاولى ، فإن وضعها النهائي بعد الكتابة هو من طبيعة الصورة ويخضع لهـذا التفسير الخيالي الملائم لمقاصد الكاتب . لكن المؤلف لا يريد الاقرار بانه يتصرّف في

تفسيره بل هو يتظاهر بالخضوع للشيء الخارجي واحترام كيانه الثابت الأكيد . وأني لأرجو القارىء أن يطالع مرة أخرى حادثه تورينو ليجد فيها الشروح العديدة المنطلقة من الرصد والفراسة . إذ يتوهم روسو أن يبتدي حقاً من خلف الملامح واللهجات الى العاطفة الدفينة والنوايا المستترة التي تحدد هذه الملامح واللهجات . فهو يرجع الى المنبع أو المصدر كما أرجع بالفعل « fiert » الى أصله اللاتيني « ferit » . وحسبنا دليلاً على ما نقول ، أن نعود الى بعض الأمثلة الواضحة . قال :

« ورأيت علامات الرضا والاستحسان مرتسمة بوضوح على محيا الآنسة دوبريل .
« وكان تناوله ... جزيلاً عاطراً تقدم به في نحوة من البشر والسرور .
« وطلبت الي في خفر واستحياء ...
« وسألني أخوها مستهتراً ...
« ثم قالت لي بلهجة فارسة ...

والغاية من وصف القسمات والملامح هي الوقوف على النوايا المستترة خلف المظاهر . وينهج روسو نهجاً متنوعاً : تراه تارة يعرض لنا الأعراض الخارجية ولا يتوسع في بيان معناها الصريح ، وتارة أخرى يقدّم بين أيدينا دفعة واحدة الدلالة الضمنية ـ كعاطفة الأعجاب مثلاً ـ دون أن يذكر سماتها الواضحة ، وهو على الأغلب يدرج التفسير في صيغة الحال (« وسألني مستهتراً ... ») . ومهما تنوعت هذ الأساليب ، فانها تستجيب دائماً الى رغبة الراوي في إيجاد تحديد لفظي دقيق لطبيعة العواطف والمشاعر التي يكون عرضة لها . لكن التأويل الخيالي في هذه الصفحة قد اصطبغ بصبغة ملائمة (بغض النظر عن كلمات الأم ولهجتها القارسة) يرضى عنها صاحبنا . وفي بعض المقاطع التي تميزت بالهذيان الحسي ، قد نقع أحياناً على نمط من الكتابة يشابه شبهاً عجيباً ما رأيناه في وليمة تورينو . وفي هذه المقاطع

يتعرّض روسو لاستفزاز خارجي ، يضطره الى الكلام. فتسدّد اليه الأنظار من كل حدب وصوب ، وتنتشر الهمسات. ويحدث له آنئذٍ عكس ماحدث له في مأثرة تورينو أي أنه يتلعثم ويستشف مشاعر الحقد والضغينة في النظرة الموجّهة اليه ، ويتخيّل الوشاية والنميمة في غمغمة الجماعة ، وكلامها المهموس. حسبنا هذا المثال البسيط الذي يتناظر ويتناقض من جميع الوجوه مع حادثة تورينو . كتب روسو يقول :

« منذ عهد قريب دعاني السيد مونكلبيه خلافاً لعادتي الى القيام بنزهة مع زوجتي ، وتناول الغداء في مطعم «السيدة فاكاسن» معه ومع صديقه . وشاركتنا هذه السيدة وبناتها . وخطر لابنتها البكر ، وهي امرأة متزوجة وحامل ، ان تسألني بغتة اثناء الطعام بعد ان حدجتني ببصرها : ان كنتُ قد رزقتُ ولداً . فأجبتها اني لم أسعد بهذه النعمة ، واحمرّ وجهي خجلاً . فابتسمت ابتسامة ماكرة واجالت طرفها في الحاضرين . لم يكن ذلك كله خافياً على أحد ، ولا عليّ » .

وهنا ايضاً كما كانت الحال في تورينو . نجد روسو في بهرة الدائرة . وكان محط انظار القوم والحضور والمدعوين جميعاً. وكما كانت الحال في تورينو نظهر التعبير الجسدي (« واحمر وجهي خجلا ») بوصفه انعكاساً عضوياً للعبارة التي تفوّه بها . ويتضح لك اخيراً تعاقب الأزمنة الثلاثة : الاستفزاز والرد ثم الأثر المترتب . والذي لا ريب فيه هو ان النزعة « النرجسية » متشابهة في كلا الخبرين : لكن روسو ، في هذا المقطع الأخير ، يتولاه قلق الرجل المذنب فيفسّر سؤال المرأة ونظرتها وابتسامتها كتعبير عن سوء النية لدى الحضور ، ويرى في ذلك كله دليلاً اضافياً على الاضطهاد الذي يعانيه . فيكون شخص روسو ، بالنسبة له ، هو الموضوع الأساسي للتفسير . وعداء المرأة الشابة الذي اعتبره الدافع الى سؤالها وابتسامتها ونظرتها ، يرى فيه صاحبنا اداة تفسيرية جديدة للوضع الملغز الغامض الذي ينوء به .

جـ ـ الفسر ودائرته

لقد اتينا على مطالعة نص قصصي ، الحدث الرئيسي فيه فعل تفسير وإذا كانت غايتنا ان نضع اسس نظرية في التفسير . ففيم اختيارنا هذا النص الهامشي ، ولجؤونا الى مثل هذه الاحالة غير المباشرة ؟ وماذا يقول لنا هذا النص عن التفسير ؟ وهل يمكن للدرس الذي يوفره لنا ان يحمل كنموذج شبه اسطوري على فعالية العلوم الحديثة للتفسير وحتى على علم النفس التحليلي ذاته؟

لنحاول الاستجابة الى اغراء الفكرة : بين ايدينا نموذج لمخطط مسرحي Scénario - type على جانب من الصدق والعفوية بحيث نستشف ، من خلال الشكل العاطفي المتأزم، بعض المؤشرات الى وجود عوامل اجتماعية وعاطفية ، تغفلها (وبغير حق) المساجلات النظرية المألوفة حول التفسير لأنها تقتصر عادة على الجانب الابيستيمولوجي . وإذا كان المفسّر ، في نصنا هذا ، رجلاً من عامة الناس ومن اغرابهم ، فهذا لا ينبغي لنا ان ننسبه الى مجرد المصادفة والاتفاق بل ثمة حكمة اكثر اساسية يمكن استنباطها من الوضع الاجتماعي للشارح داخل بيئته ، وهي متجاوبة مع التعليم الذي توحي به في النص ذاته لهجة الرواية العاميّة . وواضح ان هذا النمط من الأدب الشعبي ، حسب التقاليد المعروفة، يعبرّ عن وجهة نظر الرجل الغريب (أو من اطراف الناس) الذي لا تأخذه الأكاذيب والأوهام ، وقالوا في هذا الأدب انه كان يعرب في صيغته الأولى عن الآراء الساخرة والواقعية التي خطرت لهذا الرعيل من « النصارى الجدد » (اليهود الذين لم يحسنوا اعتناق النصرانية في

اسبانيا) في مقابل التخيلات الأخلاقية التي تنتمي اليها طبقة « الفرسان » Hidalgos (انظر الكتاب الاسباني : « الفتى لازار » من مدينـــة « تورمس ») . فكانت المهمة التقليدية التي يتولاها عادة الرجل الغريب هي فك الاوهام . وبينما يسعى البطل في أدب الصعاليك الى الارتقاء الى الوقار ، ولو بطرق ملتوية ، داخل ذلك المجتمع الذي أطلع على اسراره وخفاياه ، وقلّب مظاهره ونفاقه في صالحه الخاص ؛ فان روسو (وهو الرجل الغريب الوافد من مدينـــة جنيف يقنع بالعرض الساخر والأسلوب الناجح ، بل سوف يكشف ، في مؤلفاته المذهبية الكبرى ، عن أصول تلك الروابط الاجتماعية التي ازاحته ، على حد زعمه ، عن « المكانة » اللائقة به . فالتفسير يتمم الأدب الساخر من الناحية الفلسفية ، ويتوسع في النقد اللاذع فيكسبه مرمى ثورياً . ويجدر بنا أن نستكمل تلك السلسلة من النقاد الذين انطلقوا من أدب الصعاليك مروراً بروسو حتى نصل الى فرويد ، لأن فرويد أيضاً رجل من الخارج ؛ لكنه يعوّض هـــذا الوضع الهامشي السيء تعويضاً تاماً حين يقتنص ، بفضل التفسير ، « اسرار الداخل » اذ يرجع اللغـــة المنسية الى معناها الأصلي ، ويعيد الى كل حرف من المعنى الظاهر وظيفته المتعلقة بالمعنى الاجمالي . وهو بذلك يقوم بثورة بواسطه التفسير . وسواء كانت « ثورة » أم « دائرة » فهي تتجلى على نحو خاص في فكرة « عودة المكبوت »، ولا يتعذر علينا أن نتوسع في هذه الفكرة وأن نكسبها معنى سوسيولوجيا . ذلك لأن فرويد سليل شعب قوله اللاهوتي في منبع مجتمع « الأمم » ، وهو في الوقت نفسه ينحدر من شعب طريد (أو حبيس في حيّه البائس الفقير) ، يحصل بفضل التفسير على حق الوجود في صميم المجتمع الذي يحتقره .

وهنالك حكمة أخرى يمكن استنباطها من هذا النص تتعلق بالجانب

العاطفي من عمل التفسير . ثمــة مكسب ليبيدي ذو شحنة « نرجسية » شديدة ، حصل عليه المؤلف بفضل التفسير الموفق الـجديد . أي أن ادراك المعنى يفضي الى زوال المسافة الفاصلة. وان عملية التلقين أو التعليم (ولو انيطت بكرسي الأستاذ الجامعي المحفوف بالمخاطر) معناها الانتقال من نقطة محيطية الى بؤرة الدائرة ، فيغدو الشارح محط الأنظار . وطالما أن الحضور يضم لا محالة فتاة شابة مثل الآنسة دوبريل . فانه يطمح الى التكريم والتشجيع من خلال رضا المحبين واستحسانهم . لقد ارتبطت الطاقة الشهوية إذن بنجاح التفسير ، واستجلاء المعنى الملغز الغامض ،ولا بد للصورة التي عرضها المؤلف عن نفسه من أن تتضمن ملامح الرجل المزهو بفوزه وانتصاره . وهي صورة عابرة يتهددها ، منذ الوهلة الأولى ، أن تنقلب الأوضاع رأساً على عقب في اتجاه العداء والاضطهاد . ورب قائل يقول بأني أسرفت في تقصّي تلك السمات المشتركة بين الممثـــل المسرحي والرجل المثقف الذي يعرض آراءه على الملأ (أو يلقيهـــا على اسماعهم) . فلفظة « المفسّر » Interprète ، من حيث معناها ، يراد منها الافصاح والابانة عن فكرة الأديب أو الفنان . وهي تصح على الممثل المسرحي والعازف المنفرد Soliste كما تصح على الشارح الوقور ، Herméneute . والابحاث النفسية الحديثة لم تهمل هـــذه المسألة في عملية التحليل النفسي حسبك أن تعاود النظر في كتب قديمة جداً،فتعثر على رجل اسمه سقراط كان على بيّنة من كل هذه الأمور التي جهدنا في استنباطها من صفحة روسو . ذلك لأن استخراج المعنى الغامض للظواهر ، معناه الرجوع الى أصول مهجورة منسية ،ومعناه أيضاً فتنة القوم،والاستمتاع بالاكتشاف، والمخاطرة بأن يتهمنا الناس بافساد الشباب. وأنا بالذات ،إذا أعيد الى الأذهان قصة سقراط ، انمـــا أقوم بنفس عملية التذكير ، وهي العملية التي تولاّها

روسو حين ردّ الفعل « Fiert » الى مصدره اللاتيني « Ferit » ، ويتولاها كل محلل نفسي يرجع العَرَض الظاهر الى اللغة القابعة في أعماق اللا شعور .

ولنمضي الى أبعد من ذلك . واجدني بغتة اتخيل أن فرويد هو الذي راح يفسّر الشعار الذي فسّره روسو ، وان الفعل « طعن » أخذ يشير الى فعلة أوديب : « أن الذي يطعن ولا يقتل هو الحب » . وكل شيء هنا ، حتى التفسير الذي أودع في ذاكرة المخاطب ، يمكن اعتباره من قبيل التنبؤ واستباق الأمور : فالمصادفة ، ان كان ثمة مصادفة ، قد أحسنت التدبير . ونحن لا نريد أن نعمد الى مقارنات طارئة ، لكننا نضيف مع ذلك أن فرويد قد تعرّض ، هو أيضاً ، لمسألة العلاقة الفعّالة التي تتلاءم والاحتفاظ بالمسافة . بل أنه زاد من هذه المسافة مع الآنسة دوبريل تمشيا مع القاعدة العلمية ، وذلك لكي يدعم « فترة » التفسير .

أما بروير Breuer فاذ عجز عن التحكم بهذه المسافة ، فقد آثر كما نعلم اخلاء المكان لزميله الشاب .

ولكن كيف يجوز لنا أن ننزل صفحة كهذه في مثل تلك المنزلة النموذجية العامة ؟ ألسنا نظلم روسو وكل ما تفرّد به من خصال ، كان يؤثرها كل الايثار ، إذا جعلنا من هذا النص بحثاً عاماً يتناول التفسير والمفسّرين؟ ألسنا ننقل ما هو دال على بنية روسو النفسية – الجنسية وحده ، فنجعل منه أسطورة نموذجية أو بالتالي نغضّ من شأن الابتكار الذي ينبغي أن يتصف به كل تفسير وفق النقد الحديث . والذي يتعذر ارجاعه الى نموذج سابق ؟

لقد آن لنا ان نتساءل عن النهج الذي نهجناه عندما قمنا بالتعليق على صفحة روسو . لما قرأنا هذه الصفحة بذلنا جهدنا لكي نكتشف جملة متشعبة من العلاقات والروابط على الصعيدين الاجتماعي والعاطفي . وحاولنا ان نفيد من دراسة « اسلوبية Stylistique » للنص الذي اعتبرناه من قبيـــل المشهد المسرحي . وبعد ان وقفتُ على بعض المحاور والاتجاهات ذات الدلالة ، شرعتُ في وصفها وعرضها مستعيناً بما نتعاملُ بـــه في ايامنا من مفردات جاهزة. فلم افعل سوى اني استخدمتُ مفردات علم النفس والفلسفة الاجتماعية استخداماً عادياً دارجاً ، اقرب الى الأدب منه الى العلم . ولو لا ذلك لما امكنني ان اعمد ، كما فعلتُ ، الى بعض الألفاظ المبهمة ، وبعض الكلمات التي يقدسّها الناس مثل كلمة « ثورة » او « تمرد » أو « انتهاك » وما الى ذلك. وكل ما في الأمر هو اني جعلتُ الهيكل العام للنص محمولاً بصورة تقريبية على احداثيات اللغة التي يتداولها عامة إذا عرضنا للمسائل الاجتماعية والعاطفية . اي انني قمت بعمل من اعمال الترجمة أو النقل من مدونة الى اخرى أو التكييف الحر الطليق لبعض المعطيات التي عثرتُ عليها في النص . ولا يفوتني ، في هذا الصدد ، ان الفت نظر القارىء الى قصور المفردات في « العلوم الانسانية »، بعض النظر عن كل عملية من عمليات التعميم Vulgarisation حتى نجعل هذه العلوم في متناول الناس جميعاً . وقد تكون هذه المفردات عند انشائها دقيقة من الناحية التقنيـة (ولا اظنها كذلك دائماً) لكنها سرعان مـا تتحول الى الفاظ غامضة ومبهمة نصوغ بها مشاعرنا. وسرعان ما تصبح وسيلة من وسائل الادراك المباشر . ولا ريب ان في ذلك مزيداً من الفطنة والتبصر ، ولكن على حساب التدقيق المنهجي. كذلك تنحط الطريقة السريرية في ميدان الطب ، لتصبح ضرباً من « الفراسة » لها مزاياها العملية المديدة ولكن على حساب « النزعة العلمية » الصحيحة . والحق ان هناك اتفاقاً مبدئياً ، بالنسبة للانتاج

الأدبي ، يسبق كل شرح منهجي : اي لابد لمطالعتنا مهما كانت عفوية من ان تحيط بها ، منذ البداية ، هالة من المناهج الأليفة التي صارت في منزلة العادات الدارجـــة .

ولقد امتنعنا عن كل فرضـية سببية واكتفينا بالحقائق البديهية الـتي تضمنها النص . فكان بوسعنا ، خلف الحدث الاجتماعي ، ان نتناول عرض المنازعات التي قامت بين اصحاب الحرف . وطبقة النبلاء الورانية وارباب الصناعةالناشئة . وكان بوسعنا ، خلف الحدث العاطفي أو من خلاله، ان نفنّد التجارب السابقة التي عاشها روسو ، أو ان نفترض لها مقدمات استحالت أخيلة . وعلى صعيد التاريخ الفكري أو المواقف الفكرية ، كان بامكاننا ان نتوقف قليلاً عند «السيرة الذاتية» كلون ادبي اخذ يتجاوب مع رغبةالقرّاء، اشارة الى الفترة التاريخية الحاسمة التي بدأت فيهـا شخصية الفرد ومشاعره تفرض ذاتها على الجماهير الغربية كقيمة مطلقة ، وفي لهجة التحدي والاغراء. لكننا اقتصرنا على بعض المقارنات فلم نبارح النص إلا للقيام بموازنات سريعة نبرز فيها بعض اوجه الشبه المعبّرة . فهل رأيتَ في هذا كله ما يشير الى تحيزنا للنزعة «البنيوية»وعزوفنا عنالشروح التوليدية ؟ قطعاً لا . لكنني اضطررت في سياق الشرح الى التوسع في ناحية الوصف ، ومع ذلك من ينكر عــلى الملابـــات الاجتماعية واحداث الطفولة ان تكون الشروط الملازمة الضرورية Nécessaires للأثر الأدبي الذي انشأه المؤلف في رشده ؟ ونحــن لا نريد من كلامنا هذا انتحيط بهالة منالامتيازات الزائفةسببية لايختلففيها اثنان لكنها غير دقيقة . فـكلما تقلص اهتمامنا بفردية Singularité الآثار الفنية كلما كانمن الســهل اقناعنا بان مجرد التنويه باسبابها اللازمة كاف للرد على جميع اسئلتنا . وعلى العكس ، فان الناقد الذي يتقيد بشخصية النصوص والوقائع لا يقنع

بمثل هذا الشرح الواسع لأنه يحتمل من كثرة المعاني ما يمنعه من ان يكون شافياً.

وبدلاً من ان نلزم صفحة روسو ، والحالة هذه ، بسوابق قسرية ، فاننا آثرنا ان نعرض لها كما لو كانت تطبيقاً لمشروع بحثنا فارتقينا بها الى مرتبة النموذج أو الرمز . ومثلما طبّق روسو الشمار على عواطفه المتأججة ، كذلك تناولنا الحادثة كلها بوصفها مثالاً نموذجياً للتفسير بوجه عام .

لكني لا استطيع ان اتجنّب اعتراضاً قد يوجّه الي وهو : ان هذا النص الذي بدا لي الموضوع المثالي للتفسير ، لم يظهر معبراً وبليغاً بمثل هذه الدرجة من التعبير والبلاغة إلا لأني شرحته انطلاقاً من نظريات ومفاهيم ازعم ان الصفحة قد انطوت عليها . وهذا النص لم يزدني علماً إلا لأني كنتُ اتحدث مسبقاً الحديث الذي يروق لي ان اسمعه فيه. فليس اسهل علينا من ان نكيّف الماضي حتى نجعله يتنبأ سلفاً بمشاريعنا واقوالنا الراهنة . وغدا موضوع التفسير ، كما شرحته انا بالذات ، نموذجاً لكل ما قلت بصدده . أتراني اعددتُ في شيء من المجاملة ما يشبه الصدى لكلامي ؟ ام تراني جعلتُ قولي يرتدّ اليّ ارتداداً صادقاً ؟ وبالتالي تشكلتْ دائرة مفرغة يجول فيها نفس الكلام بعد ان انعكس على ذاته ، وهو واثق من ان يلقى تأييداً ذاتياً من خلال السند الذي يوفره موضوع التفسير .

هل هي دائرة حقاً ؟ نعم انها دائرة ترتدّ فيها شروحنا على ذاتها ، وتكون فيها كلمتنا البداية والنهاية ، لكنها لا تبلغ ضالتها ما لم نخترق موضوع بحثنا الذي يقوم وتتنذر مقام الشبكة (أشير الى صورة تلك البنيات الزجاجية التي تكشفها حزمة من الأمواج أو الجزئيات) . افلا يحق للقول التفسيري أن يشير الى ذاته (أول ما يشير)وأن يفرضها ويؤكدها حسب أسلوبه وتناسقه وقابلياته ، وأن يكون موضوع البحث مناسبة له حتى يثبت قدرته ومزاياه.

وبذلك تتجلى معرفتنا (أو وعينا) في جميع خصائصهاالتاريخية وفي طموحها الى ادراك الأمور الشاملة. والذي لا ريب فيه هو أن البحث الشارح لايغلق دارته كما بدأها: فقد صادف عقبة اعترضت سبيله. وهو وأن لم يعنَ إلا بتكييف الموضوع الخارجي حسب مفاهيمه الخاصة: ولو لم يطمح إلا الى إثبات قدرته المتغلبة على كل تحد واستفزاز، فقد كان لزاماً عليه ان يبذل بعض الجهد وان يصرف بعض الطاقة على الإدراك والتمثل. ثم أن الموضوع الآخر الذي أرغم الشرح على الدخول في نطاق حديثه المتناسق والمتجانس، لا يزال على قيد الوجود، فقد أخذه على عاتقه ولم يعد مجرد صورة أو تطبيق لمنهج موجود مسبقاً، بل غدا جزءاً لا يتجزأ من القول العلمي ويمنح المبادىء المنهجية أمكانية التطور من خلال الممارسة العملية. وبالتالي يصبح موضوع التفسير، في نهاية المطاف، عنصراً جديداً من عناصر القول التفسيري. فهو لم يعد موضوعاً ملغزاً يحتاج الى الابانة والتوضيح بل صار بدوره أداة تساعد على البحث والتنقيب. يصح هذا القول (مع بعض التحفظ) على مناهج الشرح التي أعطيت صياغة صورته. والتي يغذّيها التطبيق ويدعمها، كما يصح على المناهج التي تستند الى نماذج شعائرية. وغالباً ما يكون فيها موضوع البحث: بعد تفسيره مباشرة. شعاراً من الشعائر الشرحية ونموذجياً اجرائياً. وهل من حاجة الى تذكير القارىء بان مسرحية «أوديب ملكاً» لليوناني سوفوكليس كانت عند فرويد موضوعاً للمطالعة (في مرحلة الدراسة الثانوية) ثم غدت لا موضوعاً لفك الرموز، بل فاعل هذا الفك؟ كذلك الأمر بالنسبة لمسرحية هاملت التي كانت في بادىء الأمر موضوعاً ملغزاً لا بد من شرحه. ثم غدت الصورة النموذجية لأمراض العصاب؟ وإذا تحدّث طبيب نفسي عن أوديب في معرض كلامه عن أحد مرضاه، فاغلب الظن أنه قد نسي شخصية سوفوكليس لأن القول الشرحي الموروث عن فرويد قد استوعب الشخصية الأسطورية،

وجذبها الى مستواه ، وأكسبها وظيفة دالة ثانية . لكن اسم البطل الأسطوري ، بعد أن أمسى أسماً عاماً ، لم ينقرض من الوجود ، بل اكتسب معنى جديداً ، وفرض ذاته على « اللغة الفوقية » العلمية Métalangage .

ولنتخيل الآن تعميم هذه الحالة التي يمتص فيها الكلام الشارح الموضوع المشروح . وتلوح لنا من بعيد معالم قول استثناري يزيل كل فارق بين حديثه وموضوعه ، بين الذات المفسِّرة والموضوع المفسَّر . فالموضوع يقول ويقال ، يتكلم ويسمّى في صميم قول وحيد هو في آن قول الواقع وقول المعرفة ، أشبه بشيء بالنص المتجانس او برمز الغورتمي كلّي حيث الواقع المبحوث عنه لايتميز مبدئياً عن الكلام الذي يعبر عن قانون هذا الواقع إذ يتألف من نفس النماذج ونفس المجاز . ونحن في يومنا هذا ، نبحث في « البنيات الدنيا » Infrastructures الى جانب إعداد « اللغات الفوقية » الدقيقة المرهفة ، وقد يتخذ مزجها أحياناً (أو تركيبها) أشكالاً غريبة . فاذا قالوا لنا أن اللاشعور يتمتع « ببنية مماثلة لبنية اللغة » فلا يضرنا حينئذٍ أن ندرك بان الكلام الشارح قد ينساق الى منطق الأحلام : « اللغات الفوقية » Métalangages تمزج قواعدها التعبيرية بقواعد « البنيات الدنيا » ويشير كل منها الى الآخر كما لو كان خيالاً له معكوساً في المرآة .

ولنطرح جانباً الأبعاد الفلسفية التي تنطوي عليها مثل هذه الصورة الجديدة للعلم المطلق (أو اللغة الرياضية الكلّية) ولنكتفِ بالاشارة الى رغبتها الملحّة في التعبير المنسجم المتواصل ، وطموحها الشديد الى الشرح المتجانس الذي يعتمد حلقات متسلسلة ومتلازمة . وتلك هي الضالة القصوى التي تنشدها بعض « العلوم الانسانية » ، ولم تحققها فعلاً ، ولو انها فعلت ذلك لعلمناه . والذي يبعث على الدهشة في « دارة القول المتناسق » ، كما يبدو

لنا من خلال صورته الطوباوية ، هو التوافق العجيب بين المثل الأعلى العلمي وبين علم لاهوتي مستتر Théologie لايجرؤ على الافصاح عن هويتـه صراحة. فالتفكير الذي يسعى الى الاستيعاب والتوحيد في علوم الطبيعة ، والذي يريد أن يرسم خطاً وحيد الاتجاه لمسيرة السببيـة الفيزيائية ، انما يؤول الى نظرية أحادية monisme قد يؤدي عرضهـا الى شيء من اللبس والغموض ، وربما شملت الرواسب « الحلولية » Panthéistes للاهوت فيزيائي . ولا يفوتـني القول بان التفسير قد ظهر الى الوجود عندما سخّر في خدمـة الشرح الديني الذي تناول أخبار الأولين والوقائع التاريخية جميعاً وجعلها تشير الى مشيئة صادرة عن عناية الهية واحدة ، تتأكد مسيرتها على نحو خفي لا يعلمه إلا الله ، وتمهد السبيل أمام كل المخلوقات الى الخلاص والمعنى . ولقد غدا التفسير عملا ضرورياً لا بد منه ، منذ اللحظة التي قامت فيها عقيدة وحيدة استئثاريـة ولم تشأ ان ترى في الكون والتاريخ والنصوص سوى براهينها الخاصة ، وتصوراتها وهواجسها وفتوحاتها. وفي نهاية المطاف ، ربط التفسير اللاهوتي بين الكائنات جميعاً برباط الولاء المشترك « لمبدأ » وحيد. وأتى بالبينات أما بواسطة شبكات القياس . وأما عن طريق تسلسل الوقائع وتوالدها . وحسبنا أن نلقي نظرة عابرة على الماضي حتى تتضح لنا تلك الحركة الدائرية التي عمـد اليها التفسير اللاهوتي . فعندما تعود « الكلمة » الى ذاتها بعد أن انتجت الواقع وجعلته يسير ، فاننا نتعرّف آنئذ الى حركة الاياب حيث كل شيء يعود الى الله (أو الواحد ، أو اللوغوس) . ولقد رأى سكوت اريجين Scot Erigène في هذه الحركة محور التاريخ ، وكذلك بعض علماء التوراة . وهناك مثال آخر على الحركة الدائرية يتصل بمجال مختلف من مجالات التفكير الديني : حين يؤكد باسكال أن شقاء الانسـان لا نفهمه إلا بالكتابة المقدسة ، وطالما أنه لا يُدرك بطريقة أخرى ، فان قدر الانسان الراهن ينهض دليلا على صحة الوحي . وهـذا

الذي تشرحه الكتابة المقدسة جزءاً لا يتجزأ من القول الشارح .

ولا يكفينا في تعريف التفسير أن نقول : أنه دائرة من الكلام تنغلق على بدايتها ، وتنشر نظاماً فكرياً متناسقاً ، وتستوعب كل ما تلامسه في شمولها وانسجامها . ففي هذه النقطة بالذات كان روسو عرضة للهذيان . وفي هذه النقطة أيضاً غالباً ما تتهددنا محاذير النزعة التقريرية Dogmatisme والتفكير القائم على التفكير الافتراضي الاستنتاجي . وذلكم هو الحذر الفكري . فاذا اقتصرنا على مثل هذا التعريف ، كنا كمن يقدم الدعم والتأييد لأولئك الذين يرتابون بصحة التفسير وفائدته ، ولا بد لنا من القول : أن التفسير يجتاز أيضاً حلقة ثانية مسايرة للأولى لكنها تنطلق من مصدر معاكس أي تبدأ من موضوع البحث لتعود اليه ، وتنتقل من حادثة معينة ومغايرة لنا ذات دلالة معبّرة لترجع الى الحادثة نفسها ، التي تكون قد اكتسبت آنئذ ما يبرر تكوينها الخاص ومدلولها ، لأنها اجتازت شرحي وجهدي العقلي اللذين أوليا موضوع البحث. وتلك هي الحركة الفكرية التي عرّفها الألمان من شلاير ماخر الى هايدجر وشبيتزر وغادامر بقولهم أنها (دائرة التفسير Cercle Herméneutique . من هذا المنطلق ، لم يعد قولي هو الذي يتمثل الموضوع ويستوعبه . بل أن الموضوع، على العكس من ذلك ، هو الذي استدعى قولي واستوعبه . ولا اقصد من كلامي هذا أية مغالطة ، ولو بدا تحوير الألفاظ في غاية اليسر والسهولة .

وفي مقابل صعود الموضوع الى مرتبة القول الكلي ، يأتي الآن هبوط القول الكلي الى مستوى الموضوع الخاص أو الى ما هو مغاير (وهل يكون من قبيل المصادفة أن تتألق على سطح حديثي بعض لمحات خاطفة من لغة

اللاهوت ؟ فدائرة « التفسير » هي أيضاً من أصل لاهوتي) . ولئن وجدت دائرتان بدلاً من الدائرة الواحدة،فهذابلا شك مما يقينا مخاطر الحلقة المفرغة. ويمكننا القول : أن الغاية من التفسير هي على حد سواء ، القضاء على الفارق (بفضل القول الاستثناري والكلي) واستبقاء الفاصل (بإدراك الغير بوصفه مغايراً لنا) . أو بعبارة أخرى:أن التفسير يتوخّى أقصى ما يمكن من الانسجام العقلي ، وأقصى ما يمكن من التنوع الفردي ...

والدائرة المنطلقة من الموضوع والعائدة اليه ، تبدو على جانب من الأهمية لغير ذلك من الأسباب التي تؤدي بنا الى حقيقة أساسية لا يجوز اغفالها . فالبداية في علوم التفسير تنطلق دائماً من اختيار الموضوع . وليس هذا الاختيار من قبيل المصادفة والاتفاق . فالموضوع قد أثار اهتمامي ، وهو جدير بالبحث أو الدراسة ، ولن أجهد نفسي في تمحيص قضية اعتبرها كمية مهملة أو تافهة . وأنت لا تفسّر مسألة ما لم تلفت انتباهك ، وتبدو مبشّرة ببعض النفع والفائدة ، أو تكون على جانب من الخطورة لكنها لم تستوف حقها من الابانة والايضاح. فهذه كلها قضايا تشدّنا اليها كما لو كانت تحمل دلالة خاصة بالنسبة لنا ، نحن معشر الذين نعيش في فترة تاريخية معينة . أي أنها تستأثر باهتمامنا فوق « خلفية » تاريخية . فالتاريخ من حولي وفي أعماقي هو الذي يدعوني الى العناية بالكاتب روسو وأسلوبه وثورته ، وذلك باسم الثقافة الراهنة وفي مظهر العمل الذي لا يحتمل التأجيل . ففي وضعي الحاضر وفي الظروف التي تحيط بي ، يدفعني اختياري الآن الى انتقاء موضوعات جديدة أو التنويه ببعض الموضوعات الهامة التي أشار اليها من قبلي حكم صدر عن الأجيال السالفة . واختياري هو الذي يجعلني اعكف على عمل من أعمال المعرفة ، واستبقي في خاطري الأحداث والأشخاص والآثار التي تحدرت من

الأحقاب السابقة . ولا أريد أن أدفع بها الى مهاوي النسيان لأن ذخيرتها من المعاني المحتملة لم تنضب بعد، ويبدو الحوار معها على جانب من النفع والفائدة، وانا أتوقع من التبحّر في فهمها مكسباً يتفق تمام الاتفاق مع الحقبة الراهنة .

انما يلتقي المفسّر بموضوعه عبر الزمان التاريخي . ولا يكفي أن نرجع القضية المنهجية أو موضوع الاهتمام الى تاريخيتها ، بل اهتمامنا بالذات . ويطيب القول بان الجو العلمي المعاصر يوجه عنايتنا الى هذه المسألة ويدعونا الى تبرير اختيارنا واعادة النظر في أسبابه الموجبة ، لا يحملنا على تجديد ثقتنا تجديداً واعياً بمناهج البحث وموضوع الدراسة ، وكذلك بالغاية التي نرمي اليها من دراستنا .

فاذا كانت نقطة انطلاقنا منذ الوهلة الأولى غنية بالمعاني ، فهذا أمر له تأثيره على صعيد المنهج . فاختيار موضوع التفسير (سواء كان تمثال موسى للفنان ميكلانجلو . أم حادثة الانقلاب العسكري في الثاني من كانون الأول عام ١٨٥٢ ، أم « اعترافات » روسو) يقدّم بين يديّ منذ البداية ظاهرة اجمالية وملموسة ، لها دلالة مسبقة ، تشير اشارة واضحة الى الشروح اللازمة لاجتلائها ؟ فانا أنطلق إذن من صيغة جاهزة أو من شكل معين استرعى انتباهي ، وكانت معانيه على جانب من التأثير بحيث صارت موضوعاً لاستقصاء تفسيري أو ذريعة له . والهدف من هذا الاستقصاء أو هذا الانشاء هو تحويـــل الدلالة المسبقة Présignification الى دلالة موسعـــة . Signification Développée

منذ المحلة الأولى ، نقطة الانطلاق تشير الى ذاتها بوصفها الهدف الذي ينبغي العثور عليه . والموضوع صاحب « الدلالة المسبقة » يتوقع منا أن نعود اليه ، وان نجد له تبريراً ، ونشأة ، ومهمة داخل مجموعة أوسع منه.

وعندما نتحدث عن كيفية تكوين الأثر الفني، نعلم مسبقاً ما هو الهدف الذي ينبغي الوصول اليه ؛ لأن هذا الهدف قائم منذ البداية . وقد يخيّل الينا العثور عليه بغتة وبصورة خارقة، والحق اننا ظفرنا به مجدداً بعد أن تظاهرنا بتجاهله (يصح هذا القول على ديكارت مثلاً الذي انشأ بالفرض صورة آلية للانسان والعالم الخارجي. فكان لا بد له من اكتشافها ثانية لأنه انطلق منها). لكن الموضوع بعد شرحه ، يبدو مغايراً لما كان عليه ، يوم كان أمنية فقط أو دعوة الى البحث . وهو يعود الينا في صورة النتيجة التي توصلنا اليهـــا . فيكون ثمرة عمل من الأعمال وينطوي – إن صح القول – على جميع ما بذلنا من جهد لاعداده ، وما أسندنا اليـــه من محاسن ، وبنية واضحة ، ونشأة مستجدّة ، وأسباب تاريخية . وسياق اجتماعي الخ ... فهو كمَنْ أعيد النظر فيه ، أو « عاودنا زيارته » . وخلافاً لشرح الموضوع العلمي الصرف الذي يخضع لأحـــكام التجربة ، فان معيار التفسير في الموضوع الأدبي المعبّر (أو « المعقول » الذي يطرح في كل دراسة ذات صبغة « انسانيـــة ») هو انسجـام الشرح وعدم تناقضه واعتماده على وقائع مقنعة وصيغته الصورية الدقيقة ، إن كان لا بد من هذه الصيغة الصورية . ولا يمكن للشارح أن يخطىء هدفه . لأن هدفه ، كما قلنا ، هو نقطة انطلاقه التي يعثر عليها مجدداً، ولأن ثغرات البحث وتناقضه لا يظهران دفعة واحدة . فاذا عرف الشارح كيف يتدبر أمره ، ظفر بمبتغاه في سهولة ويسر (ولا استثني ذاتي من هذا الكلام) .

وطالما أن الحركة الدائرية (أو العودة على البدء) ثابتة مضمونة ، فما من طريقة أوتقنية شرحية إلاّ كانت مفيدة في مساهمتها ، إذا طبقت تطبيقاً صحيحاً ، سواء كانت هذه المساهمة من قبيل الوصف ، أم التسلسل السببي ،

أم المماثلة ، أم أي لون آخر . فما من منهج إلاّ اطلعنا على جانب واحد ،على أقل تقدير ، من جوانب الموضوع ، شريطة أن يبتعد عن التناقض،فلا يسعنا مبدئياً أن نطرح أي منهج من المناهج ، على أن نتثبت من ملاءمته ونوعيته واتقانه . وهل ألمّ بالموضوع من جميع أطرافه أم اكتفى ببعض معالمه أو عناصره ، أو بعض أوجه الدلالة فيه . وهنا أيضاً ، حين تغلق « دائرة التفسير » ، يكون من حق الذات التاريخية ، من حق الباحث ، أن يعلن صراحة إذا كان راضياً عن مسعاه ،أم أنّ عليه متابعة أبحاثه من أجل مزيد من الفهم والادراك . فاذا لم يجد العالم أو لم تجد حياة الشارح مزيداً من العلم والمعرفة ، فما جدوى هذه المغامرة كلها ؟ ومأدبة تورينو ،التي أعود اليها حتى أغلق الدائرة ، تنطوي في صورتها العاطفية المثيرة التي رسمت رسماً دقيقاً ، على عبرة بسيطة وهامة في آن واحد ألا وهي : إن التفسير المحكم الذي يثير اهتمام الناس ، قادر على أن يدفع عجلة الأقدار وعلى نحو عجيب، شريطة أن يمدّ اليه الشوق يد المساعدة .

الباب الثاني

الخيالي

ا – معالم لتاريخ مفهوم الخيال

الخيال الأدبي ليس إلا فرعاً خاصاً لملكة نفسية عامة جداً ،لاينفصل نشاطها عن نشاط الشعور والموضوع هو من اختصاص الفلاسفة وعلماء النفس، أما النظرية الأدبية فقد استعانت في هذا المجال (وفي مجالات أخرى عديدة) بمفهوم نشأ خارج نطاق الأدب لكنه ينسحب على قطاع واسع من الانتاج الأدبي . وإذا كانت لفظة « خيال » تفتقر الى مزيد من التحديد والتدقيق ، إلا أن ميزتها الكبرى ، هي انها تشير ، على أقل تقدير ، الى العلاقة التي تصل فعل الكتابة الأدبية بالمعطيات الأساسية لوضع الانسان ، وتسهم في اقامة رابطة ضرورية بين النظرية الأدبية واوسع نظريات الشعور .

فالخيال وارد في فعل الادراك ،ويمتزج باعمال الذاكرة ، ويفتح امامنا أبعد الآفاق الممكنة ، ويرافق مشاريعنا واامانينا ومخاوفنا وفرضياتنا . فهو أشمل من ان يكون فقط ملكة تستدعي الصور المسايرة لعالم الادراك المباشر ، بل انه قدرة تساعدنا على الانفصال عن الواقع وتجعلنا نتخيل الأمور البعيدة ونبتعد عن الأمور الراهنة . ومن هنا كان الالتباس الذي نقع فيه دائماً ، هو ان الخيال الذي يستبق الأحداث ويتوقعها قد يكون مفيداً في الحياة العملية لأنه يرسم صورة مسبقة لما يمكن تحقيقه ، وبهذا المعنى يتعاون الخيال مع « وظيفة الواقع » . والحق اننا في تكيفنا مع العالم الخارجي لابد لنا من تجاوز الفترة الراهنة وتخطي المعطيات المباشرة حتى نستوعب ذهنياً الأوضاع

المقبلة التي لا نعرفها للوهلة الأولى معرفة واضحة . لكن الوعي للتخيل قد يولي ظهره للواقع المباشر الذي يتجمع من حولنا في الفترة الراهنة ، فينفصل عنه ويحلق بعيداً وينشر اساطيره ولا يكترث بالوجود الفعلي : وبهذا المعنى الثاني كان الخيال من قبيل الوهم واللهو والأحلام ، وكان ضلالاً ارادياً بعض الشيء او فتنة محضة . وبدلاً من ان يسهم في « وظيفة الواقع » نراه يخفف من اعباء الوجود ، ويؤول بنا الى دنيا « الأوهام » . فتارة يفيدنا الخيال في بسط نفوذنا الفعلي على الواقع وطوراً في قطع كل وشيجة تصلنا به : ومما يزيد الأمور تعقيداً هو ان الخيال الذي يتنبأ الأحداث المقبلة لا يمكن ان يضمن نجاحه . وقد لا يلاقي التأييد المتوقع فلا يسفر إلا عن صورة لأمانينا لا نفع فيها ولا جدوى .لكننا في المقابل نقول : ان اشد انواع الخيال واقربها الى الهذيان محتفظ دائماً بصبغة واقعية خاصة ، ينطلق منها كل نشاط نفسي : فيكون الخيال المادي واقعة ضمن الوقائع الأخرى : وما دام التخيل قائماً في كل حياة عملية فانك ترى في اعنف الصور واكثرها اضطراباً ، مبدأ واقعياً ترتكز عليه .

ولا يصعب علينا التأكيد بان الأدب كله ما هو إلا ضرب من ضروب النشاط الخيالي . وبهذا المعنى الواسع لم يعد لمفهوم الخيال سوى قيمة عامة تشرح كيفية استخدام الاشارات اللفظية(المسموعة أو المنظورة)والاستعانة بالتصور الذهني ، ويستعمل كلاهما دون احالة مباشرة الى الواقع التجريبي بغية الوصول الى المتعة الجمالية .

كذلك نكون قد أجرينا بعض التحديد والتخصيص . فيحق لنا منذ الآن ان نسقط من حسابنا الخيال « السلبي » والخيال « الناسخ » فليس الكتاب خيالاً « بدائياً بسيطاً » بل يسوقنا الى نطاق الخيال للمبدع أو

« المدوّن » الثابت (على حد قول ريبو Ribot) . ولا يقنعنا هذا التحديد بل لا بد لنا ، حتى تكتسب اللفظة معنى عملياً في النقد الأدبي ، من ان نأتي بتمييز آخر بحصر المضامين والاتجاهات التي انفرد بها النشاط الخيالي . ولقد صدرت في ايامنا دراسات تناولت تحليل « وصف ألهيات » الكتّاب ، و« عالمهم الخيالي » أو « خيالهم المادي » . الغاية منها ، على حد قول اصحابها ، توضيح جانب معين من الآثار الأدبية ، والابانة عن وجه خاص من وجوه الابداع الفني . فهي محاولات جزئية تسعى الى التوسع في الموضوع الذي تناولته ، وفصله عن باقي العناصر التي تؤلّف الأثر الأدبي . وعند هؤلاء النقّاد يتألق الخيال في نطاق خاص : هو نطاق الصور والرموز والأساطير والأحلام والهواجس وهذا المزاج النفسي المتأرجح بين الرغبة والاحساس . فهم ينقبون عن النشاط الخيالي كما ينقب علماء الأرض عن معدن نفيس يتوزع في باطن التراب توزيعاً متفاوتاً ، فيكون نادراً في مكان ما ، وغزيراً في اماكن اخرى . وهم يرون ان النشاط الخيالي لا يشمل الأثر الأدبي كله بل هو احد ابعاده . ونحن لا نستطيع قبول مثل هذا التأويل مالم يتخذ الخيال مفهوماً اضيق يختلف عن مفهومه الواسع الذي لا يفيد سوى ملكة التصور ، وهي التي كانت ممارستها شرطاً لازماً (لكنه غير كاف) لكل انتاج فني وكل متعة جمالية .

مفهوم الخيال يبسط أمامنا ، بسبب غناه واتساعه ، مجالات لا تتفرس فيها العين المتمرسة إلا دارت بها الدنيا . ولا يمكننا الاعتماد على التصنيفات المألوفة التي تميز بين الحواس المتباينة ، فالخيال بمعناه الواسع لا يناقض الخيال بمعناه الضيق واحدهما يكمل الآخر . ثم أن الأبحاث التي تصدت لهذه المسألة ، إذا هي انفردت بظهر من مظاهر الخيال المتطرفة ، استوعبت دائماً مفاهيم

ضمنية تفرّعت عنها . فلما تناول سارتر الخيالي عكف على وصف تلك القدرة النفسية العامة التي اختص بها الشعور في الابتعاد عن الواقع . لكن نظريته خرجت بنتائج تفيد في فهم الأدب والرمز . كذلك ، عندما عني غاستون باشلار Bachelard بموضوع الخيـــال ، صرف اهتمامه الى فترات الابداع الشعري الممتازة. وبعدئذ انشأ فلسفة تتناول علاقاتنا بالعالم ويمتد فيها سلطان الشعر الى ما وراء حدود « الأدب » .

كيف انحدرت الينا كل هذه المشكلات في موضوع الخيال ؟ ولا بد لنا الآن من أن نرسم الخطوط الكبرى لتاريخ مفهوم الخيال في علاقته بالأدب .

عند افلاطون نشير لفظة « فانتازيا » الاغريقية الى مزيج من الاحساس والرأي . وهي عند ارسطو حركة داخلية ناجمة عن الاحساس . وعند الرواقيين يدمج الخيال في الاحساس فيعرب عن نشاط نفسي لا يعنى إلا بظواهر الأمور . ولما كان الخيال ملكة متوسطة بين الحس والتفكير فهو (تبعاً للنظرية المدرسية المعروفة) لا يملك بداهة الاحساس المباشر كما لا يملك الانسجام المنطقي للمحاكات العقلية المجردة . مجاله إذن هو الظاهر وليس الوجود . وهذا الموقع المتوسط للخيال لا يجعله بداية فعلية ولا نهاية مقبولة، بل يأتي في مرتبة ثانية بعد الاحساس ويتفرع عنه. لكنه يسبق عمل التفكير الذي يسعى الى الاشراف عليه . فالشيء الخيـالي لا يتمتع بذلك الكيان الانطولوجي الذي يتمتع به الشيء المدرك ولا بسمة الماهية المثالية . وليس الخيال إلا فترة انتقالية أو فعلا عابراً عند الانسان الذي يحرص على استخدام جميع قدراته الانسانية . فاذا كان الفن ، على حد تعبير افلاطون ، محاكاة

الظاهر ، فانه إذن ينتج ظاهراً من مرتبة ثانية أو يبدع صورة للصور . ولكن قد توجد صور للصور توفر القناعة التامة لمن يتأملها لأنه يعتبرها محتملة الوقوع . وبفضل الفعالية الإيمائية (تقليد بالاشارات) تقوى عملية المحاكاة على خلق الصورة المحتملة تحت أشراف المحاكمة العقلية التي تقرر الاحتمال .
وهل من حاجة الى تذكير القارىء بكل هذه النظريات ؟ كل ما يعنينا أمره هو أن النقاش الرئيسي قد استهدف وقتئذ شروط النجاح في المحاكاة وقيمتها الأخلاقية ودلالتها ضمن الفعاليات الانسانية الاخرى . وبقيت مفاهيم « الخيال » و « الوهم » و « الاحتمال » مستترة خلف ذلك كله ، إذ لا توجد محاكاة إلا بفضل الخيال ومن أجله . وبسبب تلك العلاقة الثابتة بين الخيال والفن ، اتهموا الفن وقالوا عنه أن مجاله قاصر على الفتنة الخبيثة أو في أحسن الأحوال ، على اللهو الذي لا نفع فيه ، وهذا الضعف الانطولوجي في الخيالي هو الذي اساء الى الفن وحصره في نطاق اللا وجود .

هل يعني ذلك كله أن تقليد الفلسفة تدعونا ، بلا تحفظ ، الى الارتياب بالخيال ؟ والحق أن القضية أكثر تعقيداً مما نظن . وسوف تعيننا الملاحظات التالية على ادراك هذا الأمر :

آ ـ ان اللجوء الى الخيالي (أي استخدام الصور أو ظواهر الأحداث الواقعية أو المحتملة) هو الشرط اللازم لعملية التطهير Catharsis . فالخيالي يملك القدرة التي يملكها الواقع على إثارة أهوائنا والتأثير في جوارحنا ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، لمّا كان الحادث الذي يصوره الفن غير واقعي فان الانفعال الذي يسببه يذهب هدراً (في خسارة « محضة ») فتنجم عملية التطهير بفضل هذا « التنفيس » ، أو هذه الفرجة النفسية التي يحدثها الخيال . ويؤول بنا إذن مفهوم الخيالي الى مفهوم « التحرر » ، أضف الى ذلك أن الاقدار

التي تتمثل أمامنا أو تعرض بين أيدينا في مادة الكلام والخيالي ، هي أقدار نستطيع السيطرة عليها .

ب ـ لكن الخيال (عند الاقدمين) بوصفه خاضعاً للجسم ، لايقوى على التصرف بصوره ، وفي الأحلام خاصة تفرض علينا الصور في ضرب من العفوية والاستقلال كما لو أنها اضيئت بضياء خاص . فلا نملك لها صداً . ولما كان الخيال ،على حد قول ارسطو،حركة نفسية يولدها الاحساس اذ يفعل« La sensation en acte فانه يفرض على عقلنا كالو ورد من الخارج ، فيكون له ضرب من الموضوعية المتدنية .ويجعلنا أرسطو نستنتج من كلامه ، استناداً الى الاشتقاق اللغوي ، أن الخيـــال لا يزال مغموراً بالنور الذي يسطع على الأشياء الخارجية . قال : « ولما كان البصر أسمى الحواس وأعلاها مرتبة ، فقد اشتق اسم الخيال (« فانتازيا ») من النور («فاوس ») .ولولا النور لما امكنت رؤية الأشياء » . ومعنى ذلك أن الخيال يوفر لنا ضياء ثانياً .

ج - ولا ادلّ على هذا من ان نرى لفظة « فانتازيا » (أو الخيال) في مصطلحات البلاغةاليونانية تكافيء لفظه« فانتازيا »(او الصورة الوهمية). اي انها لم تعد تشير الى ملكة الخيال بل الى الشيء الذي نتخيله أو الصورة أو مظاهر النشاط الخيالي المتوقد . (وفي مصطلحات النهضة الفرنسية تعني كلمة خيـــال . ١ - الملكة التي تتخيل . ٢ - نتائج الخيال أو ما يتراءى لنا من آراءوافكار وتصورات شخصية اثيرةلدينا. فكتاب مونتاين Montaigne المسمى « المحاولات » Essais ليس إلا مجموعة « تخيلات » المؤلف) . وقد تفرض علينا الصور الباطلة جزافاً ، وقد تتداعى عفو الخاطر وفي حال من الفوضى ، وتلك هي الأحلام الخادعة والصور الكاذبة التي ندّد بها هوراس اللاتيني فيصدر كتابه « فن الشعر » ، وهذا هو وجه الخيال المظـــلم الخبيث

ومظهره العابث الشهواني ، وهذه هي الحرية الطائشة للأشكال التي افلتت من يدنا وانكرتها حريتنا الواعية . لكن الصور ، إذا وردت في مكانها الصحيح وترابطت على نحو منطقي واستهدفت الاقناع ، اسهمت في نجاح القول .وعند كانتيليان Quintilien اللاتيني ، وكذلك في فقرة شهيرة من فقرات لونجان Longin اليوناني ، تشير لفظة « فانتازيا » (أو الخيال) الى ما يشبه وجود الشيء أو مثول الشخص أو الاندفاع العاطفي الذي ألمّ بالمؤلف ونقله الى المستمع . عندئذ لا تدل كلمة « فانتازيا » على فعالية ذاتية بل تشير الى حقيقة تكاد ان تكون موضوعية ، والى بداهة الشيء المتخيّل . كما لو اراد المؤلف ان يؤكد لنا بأن انبثاق الصورة لم يكن بمحض ارادته وانه لم يبدعها بمشيئته ، بل انبثقت به وعرضت له في الوقت المناسب وحركت جوانحه فجعلنا نتأثر بها . وبذلك يستطيع الشاعر ،في رأي لونجان ، ان يثير الاعجاب والدهشة ، كما يستطيع الخطيب الافصاح والاقناع . فيخيل الينا حينئذ اننا نحضر المشهد ونراه بأم العين ، بفضل ما يعرض علينا من تفاصيل مرئية للصورة ، أو بسبب شدة الاندفاع العاطفي . فيكون الخيال ، والحالة هذه ، الأداة التي تستخدمها المحاكاة حتى تبلغ الأوج ، وهي من شدة سحرها تحملنا على التحليق في الأجواء الرفيعة .

والذي يلفت النظر هو أن لونجان ينسب ذلك التأثر بالصور الخيالية الى فعل الحماس والهوى (قال : « والآن تصح لفظة « الخيال » على الحالات التي تكون فيها وكأنك ترى ما تقول وتعرضه على مرأى من الناس بفضل الحماس والهوى ») . ومن المدهش حقاً ان يقرر لونجان مثل هذا الترابط بين الحماس والصور الخيالية .فهو بذلك يشير، إن جاز القول ، الى قابلية التقريب بين فلسفة افلاطون والخيال . فيحق لنا أن نشبه هذه « التصورات » التي

تكسب البيان سحراً ، بتلك الوسائل العفوية للمعرفة التي أخذ بها افلاطون مثل الحماس والاحلام الملهمة والاسطوري - الشعري والتذكر . فاذا لم تكن الصورة احساساً وضيعاً . أو خيالاً باطلاً للأشياء ، وإذا بدت لنا وكأنها صلة الوصل بين الأمور الحسية والأمور فوق الحسّية ، أصبح الخيال . الذي أعيد اليه اعتباره ، أشبه بالعين الجسدية التي ترنو الى حقائق فكرية ، تدركها بالحدس عن طريق الرمز والقصة الرمزية . ثم جاءت الافلاطونية الحديثة ودعمت هذا الرأي . فالعقل الافلوطيني في حركة هبوطه يضفي على المادة الصورة بواسطة الخيال.والجسد الخامد في حال صعوده يكتسب الروح بفضل الاحساس ، وتسمو الأشياء الحسية بفضل الخيال . وهذه الحركة الدائرية - من الواحد الى الواحد عن طريق المتعدد - تمنح فعالية الخيال معنى الانعطاف Détour وكذلك معنى الرجوع . ولما كان الفلاسفة قد سخروا جميع الملكات النفسية والاحساسات الداخلية ، في مختلف مراتبها ، من أجل شرح هذا التطور الميتافيزيائي ، فان مرتبة الخيال الوضيعة ، المتوسطة بين الاحساس والفهم ، لا تعيقه عن أداء دور حاسم في « الارتقاء نحو الأعلى » .

وعند الشاعر دانتي Dante ، واستناداً الى نظرية معروفة وثابتة ، كان الخيال ملكة متوسطة تزوّد الفكر بالصور التي يحتاج اليها حتى يعبّر عن الأفكار المجردة . لكن الخيال لا يقنع فقط بنقل الصور وعلى نحو سلبي ، بل يملك أيضاً (كما أقرّ بذلك توماس الأكويني) قدرة فعّالة ، فيكون تارة منبعاً من منابع الوهم ، وتارة ملكة مبدعة . ثم ان موقعه المتوسط يتيح له أن يحتك احتكاكاً مزدوجاً بعالم الاحساس الأدنى من جهة ، وبالملأ الأعلى الذي يفيض اشراقاً روحياً من جهة ثانية .فيكون الشعر الملهم ثمرة من ثمرات الخيال الذي يغمره النور العلوي بعد ابتعاده عن الينبوع «الدنيوي».والرؤية

الشعرية هي في مرتبة الخيـــال الرفيع أو هي حدس محسوس لواقع روحي أشرق بشعاع من السماء . حتى إذا دنا الفكر من ذلك الاشراق الفكري ، استبعد الخيال (كما لو استنفذت طاقته) واتت القصيدة على نهايتها .

حدود الخيال هي بالذات حدود الابداع الشعري (دانتي) .

وإذا نحن انتقلنـــا الى الفترة التي تمتد من عصر النهضة الى العصر الرومانسي ، فهل يمكننا الاكتفاء بتلك الصورة التقليدية العامة التي تقول بأن الأدب قد تحول آنئذٍ من سيادة العقل الى سلطان الخيال ؟ والحق أننا نلاحظ ، خلال قرنين أو ثلاثة ، هيمنة مدرسة فنية اتفقوا على تسميتها بالمدرسة « الكلاسيكية » . فكان تصميم القصيدة من عمل الفكر ، وكان على الشاعر أثناء نظمه أن يضع نصب عينيه النماذج القديمة الكبرى . فالابتكار أقل أهمية من السعي الى ضرب من الكمال المعهود سابقاً ، ويمكن تكراره الى ما لانهاية . ولم يكن الابداع سوى اكتشاف أفكار مناسبة ومطابقة « لمقتضى الحال » . أما الخيال فلم يمد ولكن الى جانب « الاحساسات الداخليـــة » الأخرى . ولولاه لما كانت المحسنات والزخارف (من مجاز واستعارة وتشبيه) التي تجعل الأسلوب نابضاً بالحياة ، لكنه لا يقوم بتصميم الأثر الفني بل يكتفي بزخرفته ، ولا بد له من الاقتصار على هذه المهمة . فهو مفيد للشاعر ، وقد لا يستغني عنه ، إلا أنه لا يؤلف العبقرية الشاعرية بكاملها . ويسمح للآثار التي لا ينتجها سوى الخيال ، ولقد قال فيها رابان Rapin الفرنسي : « كثيراً ما يأخذون العبقرية على أنها ثمرة من ثمار الخيال الصرف .. مثل هذه الأعمال ينهض بها الكاتب التافه الذي استطاع أن يلمّ بالذوق الشائع بين الناس » . ويرى فولتير ومارمونتيل Marmontel أن الخيال موهبة ثمينة وأن الالهام أقصى درجاته . ولكن يتعين

عليه أن يتدخل في الوقت المناسب أي في مرحلة تنفيذ الأثر الأدبي ،ولا شأن له في مرحلة الاعداد والتصميم . قال فولتير : « يبدأ الشاعر برسم الخطوط الكبرى في لوحته ، فيكون الفكر حينئذ هو الذي يمسك بالقلم . وإذا أراد الفنّان أن يبعث الحياة في شخوصه وأن يطبعهم بطابع الأهواء والعواطف ، احتدم خياله ، واشتد حماسه . فالخيال جواد جامح في حلبة السباق ، لكن طريقه محددة تحديداً منتظماً » .

أما الفلسفة « الكلاسيكية » المعروفة في القرن الثامن عشر ، فقد رأت في الخيال ترجمان الجسد . وهو الذي يبعث الروح في الانتاج الأدبي ويكسبه رونق الوجود المادي ، وهو وحده القادر على خلق مشاعر الحياة والحرارة . لكن النظرية الكلاسيكية لا تجعل الحياة والحرارة في عداد المزايا الأساسية للانتاج الفني انما هي عناصر اضافية والوان عاطفية (غالباً ما تكون زيفاً وبرقشة) ولابد لها من ان تخضع خضوعاً تاماً للاطار الذي حدده الفكر سابقاً .

ثم شاع رأي آخر في القرن السادس عشر . عند الايطالي جيوردانو برونو Bruno (وهو لم يكن اول من تبنى هذا القول) ليس الخيال ضرباً من الاحساس الداخلي الوحيد بل هو مجموع الاحساسات الداخلية . وهو لا يقتصر على القيام بفعل المحاكاة والتقليد ، بل هو مصدر جميع الاحكام التي تفصل ببعض الاغراض الخاصة . والخيال منبع ثر للاشكال الاصيلة المبتكرة ومنطلق لكل انتاج فكري . ويعتمد الخيال في جسم الانسان على روح تتألف مناصفة من مادة وفكر وهي تمت بصلة القربى الى خاصة كونية شاملة او روح مادية لطيفة : هي قوام تلك السوائل التي تردنا من الكواكب السماوية ،

وذلك حسب الرأي المأثور عن الفنكي سينيزيوس Synesius والذي انتشر بفضل الأفلاطونية الفلورنسية الحديثة . والمؤثرات الكونية التي تخضع لها تجتاز الملكة الخيالية عندنا ، وهي الوسيلة التي تنتقل بها قدرتنا الروحية او هي كساؤها الاول (وانت ترى انهم لم يفتقروا الى التشابيه ، فأوجدوا تعريفاً خيالياً للخيال) حتى غدا جسمنا المادي من صنع الخيال . يقول روبرت كلاين Klein : « ان الآراء التي اعتبرت الصورة « ثوباً » للفكرة أو « جسمها الاول » ملائمة لنظريات الخيال . ولقد تحققوا من هذه الملاءمة في تحليلهم للرمز – واشكاله الميتافيزيائية كالسحر والرموز الكونية – وفي دراستهم للابداع الفكري (أي العلاقة بين التفكير والتعبير) . وذهبوا الى القول بان مفاهيم الخيال والتصور هي مفاهيم كونية شاملة . وكان الخيال عند برونو نابضاً بالحياة ، كثير الخصب وشخصياً . وهو اول من تصور الخيال الركيزة الاساسية في العمل الفني . وهذا يتفق مع النزعة الطبيعية Naturalisme والعاطفية Pathétique والذاتية Subjéctivisme التي تميز بها فن «الباروك» . Baroque

ثم ظهر تيار من الفلسفة الطبية ، انحدر من السويسري باراسلس Paracelse ، وأضيف الى التيار الفلسفي والغنوصي فالخيال عند باراسلس اسمى قدرة عند الانسان ، بل هو جسده الخفي الذي يسيطر على جسده المرئي ، ويؤثر عن بعد في جميع الكائنات حتى الكواكب في السماء . كتب يقول :

« ما الخيال ! ان لم يكن تلك الشمس الداخلية التي تسبح في فلكها خاص » . ولقد انتقلت هذه الأفكار من باراسلس الى سائر الأطباء (فان هلمونت Van Helmont وفلود Fludd و ديغبي digby وبوهم Boehme وشتال Stahl ومسمر Mesmer) وحتى فلاسفة النزعة الرومانسية ، مروراً

بأطباء مدرسة مونبليه اضف الى ذلك ان التراث « الكلاسيكي » العقلاني حين جمع بين مفهوم الخيال وبين مفاهيم الحياة والنشاط والحماس والحرارة ، كان قد هيأ الأذهان لقبول تفوق الخيال عندما لم يعودوا يعتبرون الحياة حادثة فرعية أو ثمرة تفاعلات آلية ، بل كانت على العكس من ذلك ، حادثة اساسية وقدرة يتعذر تحليلها . فكانت النظرية الحيوية وثيقة الصلة بمفهوم الخيال . والحياة إن لم تكن حصيلة قوى آلية بل طاقة مبدعة في جوهرها وقدرة على التأليف والتركيب ، فلا يمكن للخيال ، والحياة هذه ، ان يكتفي باستحضار الآثار التي يخلفها العالم الخارجي في الياففا العصبية . انما هو طاقة على التوحيد ومبدأ من مبادىء التكوين والتنظيم . وعندئذ ، لا يجوز ان نعدّ الخيال بعدا ثانوياً من جملة عناصر العبقرية ، ولا ان نعدّه تابعاً يسهم في العمل المشترك الذي تقوم به سائر الملكات الانسانية ، بل يغدو تعبيراً آخر عن العبقرية ذاتها . وبدلاً من ان نعتبره بمثابة الاضافة الغريبة التي لا صلة لها بتصميم الأثر الفني ، فانه يصبح القدرة المبدعة الأساسية أو كما يقول بودلير : « سيد الملكات النفسية » ، أو « الكلمة » الخلاّقة (« في البدء كانت الكلمة ») التي تخضع لها كل شيء . وعند الرومانسيين ، صار الخيال مصدر الابداع والمعرفة على حد سواء . فهو يشارك في حياة الكون مشاركة نشيطة ويستكمل عمل الطبيعة (او الاله) اشبه بالقوة الخارقة التي تسعى من خلال الفرد الى الظفر بصورتها الشخصية (ان لم تكن قوة شخصية تحاول ان تجد لها منفذاً ، من خلال الانتاج الأدبي ، نحو الشمول مبتعدة في ذلك عن الذات) . ولم يعد الأثر الأدبي « مرآة » صادقة للعالم الخارجي ، بل اصبح منبعاً مضيئاً «ومصباحاً» مشعاً وتعبيراً حسياً عن وجود يتعذر الافصاح عنه ، لكنه يندمج بوجود الفنان ، وبتلك الطاقة الخفية التي استبدت به (كما يوحي عنوان الكتاب : « المرآة والمصباح » للكاتب الأنكليزي ابرامز Abrams . فالتقليد

الواقعي الدقيق للمعطيات الحسية تشويه للحقيقة الروحية ، وهذه الحقيقة الروحية كامنة في التجاوب المجازي بيننا وبين الكون . وبذلك امكن التعرّف الى ملأ اعلى يسمو على الواقع المألوف ، ولا يكون من صنع اوهامنا ونزواتنا. لأن خيالنا الفردي متطابق مع الخيال الكوني الشامل الذي ينشر في كل مكان بنية العالم المرئية والخفية ، وهذه المشاركة في جوهرها تحدث على نحو لاشعوري . وبذلك انكرت « الرومانسية » تلك الازدواجية Dualisme العقلانية التي أخضعت الخيال (بوصفه ملكة تابعة للجسد) الى عمل الذكاء ، وأحلّت محلها نظرية أحادية monisme لا عقلانية ، أو نظرية ازدواجية مأسوية Tragique كان فيها الحدس الخيالي هو الفعل الروحي الأسمى ، وظهر فيها العقل بشروحه ومحاكاته المتتابعة discursive بمظهر الخطيئة والفراق والسكون والموت . ولعلك ادركت في هذه الخلاصة التي ضمت مختلف الآراء الرومانسية ، جملة الأقوال التي أسهم فيها شعراء فرنسيون وألمان وأنكليز من أمثال بلايك Blake وكولريدج و وردسورث Wordsworth وشيلي ونوفاليس وشيلينغ وجان بول jean Paul وموريس دوغيران de guérin وبودلير وغيرهم .

ولعلك لاحظت بصورة خاصة أن اراء الرومانسيين في الخيال (وهي لا تزال قائمة في يومنا هذا ، يأخذ بها اتباع الحركة « السّريالية » ممن يؤمنون بالغيب والسحر) قد جاءت في مظهر السخط والاستنكار ، وكأنها ترفض العقل الآلي رفضاً عاطفياً شديداً ، عندما راح هذا الفعل يشيد صرح العلوم ويضع الطبيعة في صيغ فيزيائية وكيميائية لكي يستخلص منها التقنيات التي قلبت وجه الأرض . وكانت الفلسفة الطبيعية في عام ١٨٠٠ ماتزال تطمح الى تحويل هذا العلم الفاتح الى ضرب من ضروب السحر وتأويله تأويلا

« شعرياً » . ولما تعذر التوفيق بين العلم والسحر ، ترددت الثورة الرومانسية بين حدين متناقضين : إما أن تنكر صورة العالم التي أنشأها العلم الحديث انكاراً أقرب الى الهذيان ، لتضع مكانها أو لتضيف اليها لوناً من ألوان الفلسفة الالهية يبقى فيها الخيال محتفظاً بخصائصه الموضوعية وقادراً على المعرفة و « المشاركة » . وإما أن تطالب ، في صيغة متواضعة ، بحق الوجدان الفردي أن يعتزل الدنيا وأن يسيطر على مجالات خيالية يتفتح فيها الابداع الذاتي ولا يجد ما يعارض أخلاق الشخصية الأصيلة . كذلك انطوت الثورة الرومانسية على الحياة النفسية عندما عجزت عن الانفتاح على آفاق الكون وراحت تعبر عن الأحلام الكونية الشاملة في صورة أحلام فردية حميمة . وغاصت في حال من العزلة والانفصال داخل المثاليات . فلم يعد الخيال يشارك الكون بل أخذ يلازم صورة شخصية فريدة من وراء تلك المظاهر العديدة المتحولة التي تكتسبها هذه الصورة . وبالتالي ارتبط النشاط الخيالي عند الرمزيين بالاسطورة « النرجسية » . فلم يكن من قبيل المصادفة والاتفاق أن نعثر في بداية هذا القرن على تعريف للانكفاء الذاتي في قول يونج انه « اللذة الجنسية المنطوية على الخيال » .

في القرن العشرين اختلفت الوظيفة المسندة الى المخيلة الادبية حسبما كان الناقد ، او صاحب النظرية ، قد اخذ آراءه من فلسفة طبيعية منحدرة من الرومانسية (مثل فلسفة برغسون) ام اخذها من احدى فلسفات المعرفة المستترة خلف النزعة العلمية العقلانية . فاتباع الحركة « السريالية » يعتبرون المخيلة أداة حيوية في علاقاتنا بالكون ، الغاية منه اكتشاف « الأمور الخارقة » . وقلب الحياة الى شعر ، والقيام بثورة دائبة في جميع ما يفعل . مثل هذا

الخيال لا صلة له اطلاقاً بالخيال الذي يتحدث عنه الباحثون في سيكولوجية الذكاء (هوسرل Husserl أو سارتر) . فهو عند هؤلاء لا يعدو أن يكون ملكة « مألوفة » و « شائعة بين الناس » ترمي الى ادراك الأشياء الدارجة خارج وضعها الراهن الذي تقع عليه الحواس . فنحن أمام ابحاث متغايرة تغايراً أساسياً . وربما تساءلنا إن كان هؤلاء الباحثون يتناولون الملكة النفسية ذاتها ، وكيف يمكننا الانتقال من هذا النثر العادي الى ذلك الشعر الملهم . وهناك مجال واحد يتقابل فيه أصحاب الفلسفة الطبيعية مع أصحاب فلسفة الشعور ويتجابهون وجهاً لوجه ، بل يلتقون في أغرب ما يكون اللقاء ، وهذا المجال هو ميدان الحياة العاطفية والتحليل النفسي للمشاعر والهيجانات.

ففي جملة تصوراتنا الذهنية ، يميز التحليل النفسي عدداً من الصور ليست من قبيل الذكريات التافهة أو المحايدة بل هي صور شحنت بقدرة انفعالية شديدة . وعلى هذا الصعيد ، لا يكون الخيال عملاً فكرياً محضاً بل هو مغامرة من مغامرات الشهوة . فالفعالية المنشئة لصور الاحلام والهلوسة (ما يسميه فرويد « فانتازي ») ليست انعكاساً ذهنياً للعالم المدرك ، ولا فعل مشاركة ميتافيزيقية في اسرار الكون ، بل هي حركة مسرحية داخلية يبعثها « الليبيدو » وعندئذ يستطيع الخيال أن يغيّر من المعطيات الأساسية التي توفرها التجربة العاطفية تغييراً سحرياً عجيباً .

ففي أحلام اليقظة ، يستجيب عمل التخييل هذا مع الوضع الراهن ويتطلع الى مستقبل محتمل ويرتبط بماض معاش أي بتاريخ (ومن أجل تبسيط الأمور نعتبر الانتاج الأدبي حالة خاصة من حالات النشاط الخيالي). وحينئذ تكون مهمة العالم النفسي أن يكتشف التاريخ أو ذلك الماضي المعاش ، والاندفاعات الأولى الكامنة خلف اسطوريات الحلم والاخراج المسرحي

الوأهم اللذين تستثيرهما الرغبـــة المكبوتة . كذلك يرى علم النفس التحليلي الارثوذكسي أن الرمز كاعراض المرض تشكل ينتج عن تسوية إذ أنه التعبير الذي ينشئه الليبيدو عندما يعجز عن بلوغ غرضه الخارجي ولم تتقبله الانا الواعية .

ولقد بيّن « اميل بنفنيست Benveniste » أن الآليات التي ذكرها فرويد (مثل التكثيف Condensation والانتقال Déplacement والانكار dénégation الخ ...) تطابق بصورة غريبة الطرق الاسلوبية . يقول : « ومن دواعي الدهشة أن نرى العديد من أوجه الشبه في هـــذا الخصوص . فاللاشعور يستخدم الوسائل البلاغية الصحيحة ، ويستعمل الصور والتشابيه المعروفة في الانشاء . كذلك يشترك هذان اللونان من التعبير في الاستعارة وفي جميع أسباب « التعويض » التي يسببها الحرمان ، مثـــل التلميح والتورية والتعريض والتلطيف . كما أن تحليل المضمون اللا شعوري يوقفنا على شتى ضروب الكناية والمجاز ، لأن رموز اللا شعور تستمد معناها ، وصعوبتهـا أيضاً ، من تحولات مجازية » . وبالتالي وجب علينا أن نحلل الخيـــال ، على مختلف المستويات الشعورية التي يشغلها ، بوصفه قولاً وسلوكاً على حد سواء . ولا بد لنا من القول بأن الغاية الأساسية التي تتوخاها نظرية فرويد العقلانية ليست التوسع في النشاط الخيالي بل هي المعرفة الموضوعية والسعي الى حل الرموز وتوضيح مهمتها الغامضة والسيطرة عليها .

ولما كانت آراء فرويد في اللا شعور قد تأثرت بالنزعة الرومانسية ، فانها تنسجم مع كل نظرية رومانسية جديدة . وعند يونج Jung صاحب النماذج الأولى ، عادت الرموز لتصبح مرة ثانيـــة من قبيل المفاهيم الكلية ، وغدا الخيال من جديد ، وعلى صعيد اللا شعور الجماعي ، نشاطاً يشارك في

اطلاعنا على حقيقة العـــالم . واكتسبت الرموز الدينية في تلك الأعماق النفسية حيث نقلتها نظرية يونج ، وجوداً جوهرياً متعالياً . وكان من الكفر ارجاعها الى نشاط الخيال الشخصي ونزواته حسب الديانات القديمة أو التقاليد المسيحية . وبدلاً من أن يكون الخيال صيغة فردية نعبر فيها عن صلتنا بالعالم ، فقد اسند اليه يونج مرة ثانية مهمة القوة الكونية . فلم يعتبره نشاطاً عشوائياً بل لغزاً من الغاز العالم يطلع عليه الانسان في أحلامه ، وكذلك الشاعر . ومن خلال أفكار غامضة ومعاني ملتبسة وكل ما يحمله الرمز من فتنة واغراء ، انزلقنا على هذا النحو وبصورة متدرجة من فلسفة الشعور الى تأملات في الفلسفة الطبيعية المطبوعة بطابع نفسي مع كل ما تتضمن هذه التأملات من نتائج على صعيد النقد الأدبي ، أي في ميدان يمكن أن تنتشر فيه جميع الآراء المبهمة التي يعاودنا الحنين اليها . ولقد استطاع غاستون باشلار أن يتجنبها ، بل هو ينبهنا في اتجاهه الأخيرة الى هذه النزعة التي تجعلنا نمنح الرمز كياناً جوهرياً مستقلاً . فظلت نظريته في النشاط الخيالي وثيقة الصلة بنقطة انطلاق ذاتية ، أي بكوجيتو العلم والدهشة .

ولئن كان باشلار قد أنعم النظر في بنية العالم الخيالي وفي أبعاده المختلفة ، والدوافع الأساسية لانطلاقه ، إلا انه تناول على عجـــل وبصورة مختصرة مسألة تمهيدية لها أهميتها القصوى ، وهي معرفة المبررات والأسباب التي تدفع الى استخدام الخيالي ، وما هو الدور الذي يمكن أن يسند اليه ضمن الفعاليات الانسانية الأخرى ، والوسائل العديدة التي يختارها الفكر ؟ فالوسيلة العلمية التي يختارها الانسان تقع على طرف النقيض من الوسيلة الخيالية . فهما أمران متنافران ومتكاملان على حد سواء . والانسان بحاجة الى الأحلام حاجته الى أوكسجين الهواء . وقد ينغّص عيشه إذا هو لم يحسن الانتفاع من أحلامه .

كتب يقول : « أن وظيفة اللا واقعي ... لا تقل أهمية من الناحية النفسية عن « وظيفة الواقع » التي يرددها علماء النفس عندما يتحدثون عن ملاءمة الفكر للواقع المتّسم بسمة اجتماعية ». فالخيال هو « المصدر الذي يثير الصيرورة النفسية اثارة مباشرة ... » « وربما شوّهنا حقيقة الحب إذا فصلناه عن لا واقعيته » . ولقد أولى باشلار عنايته لمظاهر الخيال البهيجة ، ولم يأبه إلا بصورته المونقة السعيدة كما لو لم يوجد خيالي للقلق ، هذا من جهة . ومن جهة ثانية ، نراه يفرد أهمية خاصة للخيال الذي يتوق الى العناصر الأولى (كالنار والماء والهواء والتراب) ويتوخى التقرب والتواصل الحميم مع عالم يتميز بالعطف والمودة . وفي مقابل ذلك ، اسقط صاحبنا من قائمته الخيالية جميع التصورات العنيفة والأساطير التي يتوسع المرء في تأويلها ، كما لو أن الخيالي لم يعد يعنيه حين ينتقل من صعيد المعرفة والاتصال بالعالم الخارجي ليدخل الميدان « العلمي » ، أي ميدان الأخلاق والعلاقة بالآخر ؛ فثمة أساطير الذنب والرموز التي تشير الى النضال بين البشر .

ولكي يكون بحثنا النقدي كاملا ، لابد لجميع الأسئلة التي نطرحها حول البنية الداخلية « للعوالم الخيالية » من أن تزدوج بسؤال آخر يتجدد بالنسبة لكل كاتب حول وظيفة الخيالي (أو بالأصح « اللجوء الى الخيال ») . فلا يعنينا أحصاء الموضوعات والصور الخ... التي تؤلف العالم الخيالي لكاتب من الكتّاب . بل لا تجدينا هذه القائمة نفعاً ما لم نتساءل عن السبب الذي دفع هذا الكاتب الى اختيار الأدب . وينبغي لنا ، في داخل ذلك الخيالي الأول ، أن نتساءل عن معنى اختياره خيالي آخر اشدّ من الأول كاستخدامه الأساطير والعجائب والأرواح والخرافات والخوارق وكل هذه الأمور التي تتنكر للواقع . والذي يجب علينا أن نتذكره من أبحاث النقّاد الذين ساروا على منهج فرويد وماركس

وكذلك من أبحاث سارتر النقدية (الذي يدين بأن واحد الى فرويد وماركس) وهو أنه لا يوجد خيال صرف ، بل لا يوجد خيال إلا [illegible]) يتغذى بالعواطف والأخلاق ويتجه اتجاها يلائم احدى المعطيات الاجتماعية أو يخالفها. فعند بعض الكتّاب (ولنقل الكاتب الايطالي آريوست Arioste) يمتزج الخيال بوضع اجتماعي مركب ، وعند غيره مثل روسو ينشيء الخيال الماراً وهمياً لعقل حصين يلوذ به الفرد ويحدّث نفسه في حال من العزلة والانفراد ، وعند كاتب ثالث (زولا) يندسّ الخيال ، على رغم المؤلف ، في محاولة من محاولات الوصف الواقعي . ثم أن الخيال في رواية «دون كيشوت» و «السيدة بوفاري» قد اتخذ موضوعاً لمحاذير الأوهام العاطفية المضللة. فيكون لزاماً علينا أن نعالج الخيالي على صعيدين مختلفين : صعيد المؤلف وصعيد الشخوص. يقضي بنا هذا كله الى ضرورة القيام بدراسة تفاضلية لمستويات الواقع واللاواقع والى ادراك البعد الفاصل بين الخيال الشديد المتفاقم (الشبيه بالهذيان) وبين أدنى درجة ممكنة من الخيالي الذي لا بدّ منه لكل انتاج أدبي . ولنذكر أن الناس يقبلون على الخيال اقبالاً يختلف باختلاف البيئات والأحقاب والأعراف . وبذلك نرى أن هناك عملاً نقدياً نتبين خطوطه الكبرى ولا يقتصر على تحليل العالم الذي يتخيله الأديب بل لا بدّ له من تحليل الطاقة الخيالية حسب موقعها النسبي داخل البيئة الانسانية التي تنبثق فيها . فالغاية من النقد ، التي لا تدرك اطلاقاً ، هي الاصغاء الى الآثار الفنية التي تتحدث الينا حديثاً طليقاً مثمراً ، حتى ندرك من خلالها جميع الروابط والصلات التي تقيمها مع العالم والتاريخ والنشاط الابداعي طوال حقبة بكاملها .

ب — في تاريخ السوائل الوهمية
(من « الأرواح الحيوانية » الى الليبيدو)

صورة السائل العضوي تشدّ اليها الخيال شداً ، وذلك هو واحد من عناصره المتميّزة ، ولئن انحدث عن السوائل التي يبصرها الانسان بالعين المجردة (كالدم والبلغم والصفراء والقيح) والتي اسند اليها « علم الأمزجة » قديمــا بعض الخصائص العجيبة احياناً ، حسبي الاشارة الى ان « الأخلاط الواقعية » قد لازمها على مر العصور مزاج مزعوم هو السوداء . ولنقل من قبيل التساهل : انهم استنتجوا الوجود الفعلي للسوداء انطلاقاً من مشاهدات أسيء تفسيرها ..

ولندخل الآن بقدم ثابتة في لب الموضوع اي في مملكة السوائل الوهمية :

١ - المعروف عن الدراسة الفسيولوجية للحركة انها ظلت مدة طويلة من الزمن خاضعة لفكرة « الأرواح الحيوانية « Esprits animaupe التي تجري داخل أعصاب حركية هي اشبه بالأنابيب الفارغة . اما تفسير الاحساس فلم يكن بمثل هذه السهولة ، بل تسبب للعلماء بمزيد من الحدة والارتباك . وبعد ان عرض ديكارت نظاماً هيدروليكيا كاملاً في شرحه الظواهر الحركية ، مال في تفسيره الاحساس الى القول بانه ناجم عن الشدّ الذي يحدث في الوتر الحسي وينشيء آثاراً على مستوى الدماغ ثم في عصب حسي مشترك . فكان العصب الحسي اشبه بالحبل المشدود بينما كان العصب الحركي اقرب الى الأنبوب

الفارغ . والذي لا ريب فيه هو ان اختيار ديكارت هـــذا التشبيه بالقصبة المفرغة وبالبكرة يستجيب الى تمييز نوعي : يعني ان الحركة عند الفيلسوف الفرنسي هي اعلى مرتبة من الاحساس ، رغم الطابع الآلي المتماثل لجميع الظواهر التي تطرأ على الجهاز العضوي . فعملية الشد من شأنها ان تنبهنا فقـط ، في حين ان الروح هي التي تقوم بالعمل عن طريق « الأرواح الحيوانية » المنتشرة داخل الأعصاب الحركية والتي تؤثر في العضلات فتزيدها ضخامة والاعتبار هنا ليس للأنبوب المفرغ بل لتلك المادة اللطيفة التي تتدفق فيه . وتزداد هذه المادة نشاطاً بسبب ما يتعاقب عليها من عمليات « التقطير » . وفي مثل هذا التصور المادي في فسيولوجية ديكارت تستفيد الحركة من شرحها بآلية السوائل اكثر من اي شرح آخر يعتمد تسلسلا مغايراً للأسباب الفاعلة وتجري الأمور كما لو ان صورة السائل المتوجه الى العضلات حسب مشيئة الفرد هي الـــتي تستطيع ان تقدم لنا افضل تفسير ممكن لانسجام النشاط الحركي . والسائل نفسه مستخدم في اثارة مختلف الحركات انطلاقاً من المستودع الكبير للبطين . اما الحركة الخاصة فهي ناجمة عن فرق في توزيع السوائل بوساطة « ريـــح بغاية اللطافة » مبثوثة داخل الجهاز العضلي - العصبي . ثم ان صورة السائل المتدفق في العضو المستجيب يكسب الحركة قيمة التعبير . فالروح تأمر الجسد عن طريق مادة تنتشر من المركز (اي البطينين) نحو المحيط (اي العضلات) وتكون « الأرواح الحيوانية » مسخرة في خدمة نظرية ارادية متجهـــة الى الخارج Volontarisme Eretraverti .

٢ - والنصف الثاني من القرن الثامن عشر اولى الكائن الحسي عناية

خاصة . وكان العلماء في مطلع هذا القرن قد اخذوا بالنموذج الذي وضعه ديكارت ، في كثير من الوجوه ، ثم تشبعوا بالنظرية الحيوية الميكانيكية Iatromécanique التي جاء بها الفرنسي بوريل Borel ورأوا في الأحساس عملاً من اعمال الشد الآلي ، أو على كل حال ظاهرة منتشرة في لحمة متينة وملينة تؤلف حزمة الأوتار الدقيقة جداً. ولقد تناولت ابحاثهم بصورة خاصة ظواهر الاضطراب والاهتزاز . فالوجدان الحسي هو إذن اشبه بالعنكبوت التي تتلقى في مركز عكاشها جميع المعلومات الواردة اليها من شتى نقاط المحيط ، وينتقل الاهتزاز في شبكة متواصلة من الخيوط المتداخلة . لكنه يغدو توتراً في بعض حالات المرض ويستحيل الى هياج فيتصلب الوتر اللطيف . وفي حالات أخرى من المرض ، تغدو الراحة استرخاء وتسترخي الأوتار وتلين . ولما كانوا يعتبرون الكائن الحركي « امتداداً » للكائن الحسّي فلا بد من ان تظهر التحولات التي توتر الأعصاب او ترخيها بمظهر التشنج أو الشلل على صعيد الحركة . وكان من المنطقي في زمن انتشار الفلسفات الحسّية ، ان تتميز امراض الحساسية بقابلية التعبير عن نفسها كما لو كانت امراضاً للجهاز الحركي . وذلك من جراء الاهتزازات المنقولة .

وبذلك تعرّضت صورة السائل العصبي لمنافسة الوتر المهتز ، لكنها استطاعت ان تتغلب على هذه المنافسة . وبخصوص الطاقة المحركة ، امكنهم الاحتجاج بتجارب ربط الأعصاب التي تنهض دليلا على وجود هذه الطاقة ، واعلن الطبيب الألماني شتال Stahl ان هذه الواقعة ثابتة لا ريب فيها وان لم يشأ الوقوف طويلاً عند هذه المناقشة . كذلك دعم هالر Haller السويسري الفكرة ذاتها . اما اصحاب الموسوعة الفرنسية فقد عدلوا عن نظرية الاهتزاز واستبقوا نظرية العصارة العصبية التي اختلفوا في طبيعتها ومصدرها اختلافاً

كبيراً . فلم تلبث صورة السائل ان تحولت تحولاً شديداً ، كما قال المؤرخون . ولم يمتنع الطب النظري عن الاستعانة بالسوائل الجديدة التي اهتمّ بهـا علماء الفيزياء ، وتطبيقها على الجسم البشري تطبيقاً نظرياً . والذي لاريب فيه هو ان الطبيب هوايت whytt قد اقترح مفهوم الطاقة العصبية عام ١٧٥١ بتأثير نظرية نيوتن في الجاذبية . والمح مونرو Monro في عام ١٧٨٧ الى اولئك الذين يشبّهون السائل العصبي بسائل كهربائي ولم يفصل في هذا الموضوع . لكن بيتتان Pétetin دافع عن هذه النظرية بقناعة تامة في السنة ذاتها . ثم حدثت مشادة كبرى منذ عام ١٨٠٠ حول التشابه المزعوم بين السائل الغلفاني والسائل العصبي . فرأى رولاندو Rolando في صفائح المخيخ العناصر الكاملة لنابعة فولتا الكهربائية . لكن كوفيه Cuvier مازال يأخذ بالرأي القائل بان الأعصاب تعمل « بوساطة سائل لطيف جـداً لكنه مستخلص من الدم عن طريق الافراز ، شأنه في ذلك شأن « السوائل الحيوانية » الأخرى . وأشار لونجيه Longet ، عام ١٨٤٢ في صدد تعليقه على كوفيه ، الى شدة ارتباك معاصريه في هذا الموضوع . فكتب يقول : « لئن اجمع كثير من علمـاء الفسيولوجيا على القول بأن المادة العصبية هي سائل في غاية الدقة ، إلا انهم اختلفوا عندما وازنوا بينه وبين عنصر لطيف آخر معهود لديهم . فقال بعضهم انه من طبيعة السائل الكهربائي وقال غيرهم انه مشابه له فقط وليس إلا أحد مشتقاته ، كالسائل المغناطيسي . وهناك فئة ثالثة من العلماء رأت ان الطاقة العصبية فريدة من نوعها » .

والذي نستشفه من هذه السطور هو قدرة مفهوم « السائل اللطيف » على التشبيه ، فهو يقبل شتى المقارنات ويستوعب مختلف المضامين النوعية . والحق أنه لم يكن ، في كثير من الوجوه ، إلا صورة أو شكلا « رمزياً » أتاح

للعلماء ان ينشئوا نموذجاً خيالياً (متصلاً بالتجربة المباشرة والتصورات المحسوسة البسيطة) . وسوف تستخدمه النظريات التفسيرية كلما ارادت ان تمثل الانتقال والعبور « لبعض المؤثرات أو الأفكار أو الرغبات أو الانفعالات أو الطاقات الخ ... » من نقطة الى أخرى في الجهاز العصبي .

صورة السائل إذن هي في غاية التنوع والشمول ، ولما كانت زاخرة بالعديد من المعاني الخيالية فلا بدّ لها من ان تقع في كثير من اللبس والغموض. ففكرة « الروح » Pneuma عند الرواقيين هي أيضاً سائل لطيف يبث الحياة في الكون والأفراد جميعاً . وعندالايطالي فيسان Ficin الذي انتشرت آراؤه حتى القرن السابع عشر ، يتسرب تأثير الكواكب في الانسان بفضل « روح لطيفة » قد تكون مؤاتية وقد تكون وبيلة ، وهي ممزوجة بروح الحياة . كذلك يحيط بالمغناطيس « سائل » ذو خصائص عجيبة . واذا كان النور بدوره « سائلاً خاصاً يجعل الأجسام مرئية » فانه يتيح لنا ان نفترض « سائلاً آخر يجعلها ثقيلة » ، على حد تعبير الفرنسي لوكا Lecat . فنحن ، كما ترى ، أمام مبدأ عام يستطيع ان يوفر لنا كافةالشروحوالتفاسير ، وهو من الشمول بحيث يفقد نوعية المفهوم العلمي الصحيح . لكنه يسمح لنا في مجالات متنوعة ، ان نتخيل انتقال التأثير على شكل جريان مادي مستمر ، إذ تتمكن صور الجريان والانغماس من ان تستجيب لأوضاع كثيرة لاحصر لها .

٣ – كان الألماني مسمر Mesmer قد استعمل العلاج بالمغناطيس في تجاربه الأولى ، ولما استبدل هذا النمط من العلاج بحركات اليد فانه لم يفعل ، حسب محاكاته النظرية ، سوى أن أحلّ سائلاً خيالياً محل سائل آخر (من

مساواته أنه قابل للقياس بسهولة ويسر) . وبذلك يكون قد احدث نقلا بسيطاً داخل الصورة المجازية للسائل الفعّال . ثم أن نظريته في « المحاكاة والتقليد » théorie imitative ليست في حقيقة أمرها إلا توسعاً خيالياً ، على صعيد الكون والحيـــاة ، للخصائص التي رصدها في مجال المغناطيسية المعدنية . ولم يتقدم مسمر بأية نظرية دقيقة في الأمراض العصبية (ما عدا تفسيره الأزمات الناجمة عن اضطراب السائل العصبي في مده وجزره) ، رغبة منه في اخضاع الجسم الانساني ، في حال المرض والصحة ، الى سلطان السائل الكوني الذي لولاه لاندثرت الحياة .فالانسان،عند مسمير ، « مغمور في محيط هائل من السوائل » وصور الانغماس في نظريته تتماشى مع تقييم ، شبه موسيقي ، لحركات الايقاع . وربما وجدنا فيها اصداء قوية لذلك التراث القديم المتحدر من فيـــان Ficin وباراسلس Paracelse .

ذلك لأن صورة الســائل ، عنده ، تعتمد على الرأي المعروف القائل بتأثير السائل الكوني في الانسان لكنه اضاف اليه (اضافة عارضة) صورة تدفق « الأرواح الحيوانية » في الأعصاب الحركية،وانشأ نظرية في العلاقات الانسانيـــة تستند الى انتقال السوائل وتتجاوز تجاوزاً بعيداً تلك الأقوال الشائعة في عصر النهضة حول « السحر الطبيعي » . فالمنـام ، في رأيه ، قائم على الارادة ، ان لم نقل على السيطرة . ولئن « شعر الانسان النائم بعلاقة تشده الى الطبيعة بأسرها » على حد قوله ، الا أن مسمير أكثر اهتماماً بانتقال ارادة المنوّم : وعندما يلتقط هذا الأخير «المؤثر الكوني» Agent universel فانه يكون في غاية اليقظة ولا يعرف النوم ويستطيع أن يثير الأزمات وأن يحرض على السبات المغناطيسي . بل يزعم أنه قادر على بلوغ المنبع في تلك الدارة التي يتدفق من خلالها تيار السائل ، وهو يريد أن يكون أول مرسل

للتيار أو أول ناقل له فلا يبقى في حال من التلقي والقبول . كذلك يريد أن يكون قادراً على توجيه السائل كما يحلو له ، وان يتصرف به كما يشاء ، وان يمليه على غيره من الناس . وانت ترى كيف أن النظرية المغناطيسية ، في بدايتها ، قد منحت نشاط المنوّم وطاقاته قيمة كبرى ، أما الوسيط القابع في موقفه السلبي ، فانه يبقى نقطة الارتكاز التي تندس في داخلها قوة ترد من الخارج ، فلا يكون نمط التعبير الخاص بالوسيط سوى اختلاج الأزمة واضطرابها ...

٤ – وكان بيير جانيه Pierre janet على حق في تقسيمه اتباع مسمير الى فريقين: أحدهما يأخذ بنظرية انتقال السوائل Fluidistes والآخر ينكرها Antif luidistes ، ويستبدل السائل بفهوم « الروح » أو الحياة Animistes . يؤمن الفريق الأول أن هناك مؤثراً طبيعياً يتحول من المنوّم الى المنوَّم ، ويرفض الفريق الثاني هـذا الرأي وينوّه في تفسيره بالعوامل النفسية التي تعتلج في ذهن الانسان. وعندما انشأ برايد Braid لفظة « التنويم المغناطيسي » hypnose كان ذلك يوماً مشهوداً ومنعطفاً أساسياً في تاريخ النظريات المناهضة لتأثير السوائل . ولو أنك أمعنت النظر في معنى الكلمات لأدركت أن مجرد قبول هذه اللفظة المستحدثة يحمل بحد ذاته دلالة كبرى : فكلمة « مغناطيسية » magnétisme القديمة كانت تشير الى السبب المزعوم لتلك الظاهرة وتوجه اهتمامنا الى الرجل الذي يستخدم « المغناطيسية » ويتصرف بها أي الى المنوّم magnétiseur .

اما تعبير « التنويم المغناطيسي » hypnotisme فانه يردّنا الى الأثر الحدث ويذهبنا الى الرجل الذي تلقى الأثر اي المنوَّم . ومن خلال الآثر ،

« العلمية » المختلفة ، دار النزاع وقتئذ حول الرجل الذي ينبغي ان تكون له الأولوية : هل هو المنوِّم ام المنوَّم ؟ فاذا رجحت كفة المنوِّم وجب علينا الافتراض أن شيئاً ما ينتقل منه الى المنوَّم ،وإذا رجحت كفة المنوَّم امكننا شرح جميع الظواهر بعمليات ذاتية تقتصر على شخص الانسان مثل التركيز والخيال وقابلية الايحاء وما الى ذلك .

وجدير بنا في هذا المقام ان نشير الى واقعة فريدة وهي ان اصحاب النظرية الحيوية animistes (الذين عُنوا بالحوادث النفسية والعصبية داخل المنوَّم)لم ينكروا فرضية انتقال السائل إلا ليقفوا في اغلب الأحيان الموقف العلمي المزعوم القائل بوجود السائل وبحرية تصرفه ولكن في الجهاز العضوي للفرد الانساني. وبذلك ننتقل من نظريات السائل الخارجي exo fluidisme (الذي ينبع من المنوِّم ويتحول الى المنوَّم) الى نظريات السائل الداخلي endo-fluidisme (التي تستند الى قوانين عصبية وفسيولوجية مزعومة وتشبه الطاقة العصبية بمادة متحركة قد يختل التوازن في كتلتها العامة لكنها مستقرة في داخل الفرد). وحينئذ يأتي التفسير النفسي معتمداً على فكرة التيار المحدود . ولما كانت صورة السائل ، كما رأيت ، ملحة مشاعاً بين النظريات « المغناطيسية » والنظريات « الحيوية » (ونحن نؤثر في هذه الحالة تسميتها بنظريات « السائل الخارجي » و « السائل الداخلي ») فلا غرو ان تختلط المعالم الفاصلة وان يعود بعض المشاهير من اصحاب النظرية الحيوية الى آراء هي اقرب الى النظرية المغناطيسية . يصح هذا القول بخاصة على ليبيو Liébeault الذي ناهض المغناطيسية في كتابه النوم ثم ايد في وقت لاحق افكاراً تنتمي الى فرضية « السائل الخارجي ». ونحن لا نرى في ذلك تناقضاً ، انما هو من قبيل التردد في تحديد المجال الذي ينشط فيه السائل .

في دراسة حول « التنويم » ينكر ليبيو فكرة انتقال « قوة مادية » من المنوِّم الى المنوَّم . لكنه يرى ان توزيع الانتباه يحدث على نمط توزيع السوائل . كتب يقول : « ان الانتباه الذي نسميه بالقوة العصبية بشكل بساطة ، هو قوة مهيمنة فعّالة تنطلق من المخ وتتفرع الى فرعين رئيسيين : احدهما شعوري هو اساس ظواهر الحياة الحيوانية ، والآخر لا شعوري هو اساس ظواهر الحياة الغذائية ... لكن الانتباه لا يستقر دائماً على حال من التوازن الكامل . ومن خصائصه انه ينتقل بفعل التفكير أو بتأثير احد المهيّجات الى ملكة دماغية أو الى عضو من اعضاء حياة الاتصال حيث يتجمع ويتراكم بحسب الدوافع والحوافز ، ولو على حساب سائر الملكات والأعضاء التي كان موزعاً فيها ، كما يستطيع ان يتوافد بسهولة اعظم على وظائف التغذية ... والانتباه المتراكم على هذا النحو ، كما تتراكم السوائل ، يمكنه عند الاقتضاء ان يزيد من نشاط الأعضاء ... »

يبدأ صاحبنا بالحديث عن « القوة العصبية » لكن نظريته لا تمت بصلة الى الفسيولوجيا العصبية التجريبية التي انشئت في زمانه . ويخيل الينا اننا نقرأ صفحة من صفحات الرواقيين الذين يتحدثون في نشاط « السائل الكوني » . والواقع ان ليبيو يقترح علينا نموذجاً شرحياً من نوع جدير بالاهتمام يقول : ان الانتباه في بادىء امره « قوة عصبية » ، فهو إذن قوة مادية أو مبدأ مادي قد يشابه ذلك « العامل الشامل agent Général الذي اكتشفه مسمير على حد زعمه ، مع حفظ الفارق (وهو كبير) بان الانتباه ملكة انسانية فردية عند ليبيو ، في حين ان « العامل الشامل » عند مسمير هو من طبيعة كونية عامة . والظاهر أن ليبيو قد انساق الى أحلامه ذات المنحى المادي فجعل الانتباه أقرب الى جوهر مادي يتراكم في مكان

وينتقل الى مكان آخر . ويكون له مد وجزر ، وهو تارة حر طليق وتارة في حال من الخضوع والارتباط ، كما يشاهد في الغازات والسوائل . والواضح من ذلك كله أن ليبو كان على قاب قوسين أو أدنى من التخلي عن حصر تلك المادة القابلة للانتشار داخل حدود الجسم الانساني. ولم لا يتجاوز هذه الحدود الطارئة للعضوية الفردية ؟ وبذلك تم الانتقال وفي غاية اليسر والسهولة من نظريات السائل الداخلي الى نظريات السائل الخارجي التي كانت تأخذ بها . في . تلك الحقبة ، آراء باريتي Barety في القوة العصبية المشعة » . لكن الانتباه ، من ناحية ثانية ، لا يمكن ارجاعه تماماً الى جوهر مادي ، واللفظة لا تفيد « شيئاً جسماً » بل فعلاً من أفعال الشعور . ثم أن مفهوم الجهد الذي قرنه ليبو . وفي كثير من المناسبات ، بمفهوم الانتباه يردنا الى مين دوبيران Maine de Biran .

هذا النموذج الشرحي الذي جاء به ليبو هو إذن في غاية اللبس والغموض . ولا أدل على ذلك من وصفه العلاقة القائمة بين المنوّم والمنوَّم . فهو يفسر إذعان المنوَّم بقوله : أنه « يحتفظ في ذهنه بفكرة المنوّم ويسخر انتباهه المتراكم وحواسه كلها في خدمة هذه الفكرة » . وواضح أن ليبو يرتاح الى ما نسميه اليوم « تشييء » Chosification الظواهر النفسية أي أن «فكرة» المنوّم وكذلك « الانتباه المتراكم » هما بمثابة « الشخص الثالث » (على حد قول بوليتزر Politzer وميرلوبونتي Merleau -Pouty أو بمثابة أشياء محسوسة في عالم الأجسام المادية أو من قبيل الكائنات الطفيلية داخل الشخص . والحق أن الغاية من تلك الشروح التصويرية ، هي أن يضع صاحبنا نظرية تتيح له تبرير التواصل والعلاقة والحوار الذي استبقاه بين المنوم والمنوم خلافاً لكل توقعاتنا . ونموذج السائل » الذي يضبقها على الانتباه المتراكم حول فكرة من

الأفكار ، ما هي إلا تصور محسوس لعملية مادية يمكن أن تحدث في مستهل ظاهرة نفسية يعيشها المنوّم بشكل متوتر ، أو هي التعبير المادي عن الشرط اللازم لقيام علاقة عاطفية :

٥ - في التنويم على طريقة مسمير Mesmer ، وفي سير النائم Somnambulisme على طريقة بويسيجور Puységur ، تحدد مصدر الطاقة ، كما رأينا ، على صعيد المنوّم وارادته (فهو يغرف كميات هائلة من القدرة من مستودع كوني شامل) . وكان المنوّم ، انطلاقاً من موقف التبعية والخضوع ، يشرع بتنبئو الأحداث ، أو يقوم بأعمال عجيبة لعلها تبدو أرقى من وضعه الاجتماعي ومستواه الفكري . أما المنوّم (وهو في الأغلب من طبقة النبلاء والأشراف ، أو من كبار قادة الجيش) فانه ينتمي ، على حد زعمه ، الى أسمى مراتب الكائنات ، والى هذه الفئة من « العارفين » initiés الذين وقفوا على اسرار الكون . وهو ، بدافع التلطف والاحسان ، يعالج سواد الناس الذين يتوجهون إليه بالطلب والدعاء ، وبذلك اعراب عن أصالته وكرم محتده . وحينما يتاح له أن يقترف عملا خبيثاً ، أو أن يشبع أهواءه وغرائزه ، فإنه يتمالك نفسه في حدود البر والعطف ... أما ليبيو فهو ، على العكس من ذلك ، اهتم بدراسة المنوّم وأولاه عنايته الكبرى . فليس الايحاء إلا مؤثراً خارجياً يستفز القوة العصبية » عند المريض ويوجهها توجيهاً ملائماً . وبالتالي كان الحوار على جانب من الخطورة . لكن انتباه ليبيو انصرف الى تحولات « القوة العصبية » (اي الانتباه) داخل المنوّم ، وبالتالي انتقلت المسؤولية الى النائم ، أو بكلمة موجزة ، اذا تغلب التفسير بوساطة « السائل الداخلي » وشكت مهمة المنوّم صاحب الايحاء على التقلص واقتصرت في بعض الأحيان

على بعض الأوامر البسيطة وربما أهملت تماماً في نهاية المطاف . فلا تعار أهمية تذكر الى نشاط الطبيب المعالج . وحينئذ ينقلب الايحاء Suggestion الى ايحاء ذاتي autosuggestion كنتيجة منطقية للتغيير الذي نحن في صدده ، لقد كان الخبير المعالج thérapeute كل شيء في عملية التنويم المغناطيسي magnétisme ، أما في عملية الايحاء الذاتي فان أثره يزول أوبتعبير أصح ، يكون مستوعباً ضمن ارادة المريض الفعّالة ، الذي يأبى البقاء في موقف سلبي منفعل .

وهذا التطور المؤدي الى زيادة اهمية المنوّم ، كان قد رافقه تطور آخر على صعيد الأفكار العامة وانتشار الآراء العلمية . فلم يعد تنبؤ المستقبل هو الذي يميز الشعور في حال التنويم ،بل استحضار الذكرياتRéminiscence فالمنوّمون الذين كانوا يسيرون في نومهم حسب مشيئة بويسيجور Puységur قادرون ، فيما يبدو ، على توقع الأحداث المقبلة . اما المنوّمون الذين عالجهم ليبيو فلهم القدرة على استعادة الوقائع المنقوشةفي ذكراتهم . وبينما كانالتنويم المغناطيسي يوجه الوسيط نحو المستقبل ، كان « الانتباه » يؤثر العودة بهم الى الماضي . واهمية هذا الماضي هي من الخطورة بحيث يسيطر على نظرية ليبيو في « الايحاء اللاحق للتنويمSuggestion Post-hypnotique » . ولقد خصّص احد الفصول في كتابه بتحليل التنبؤ فوجد انه لا يعدو كونه اثراً من آثار الأوامر والايعازات السابقة . وفي بعض الأحوال ، يكون التنبؤ « تفكيراً لا شعورياً » ، وفي احوال أخرى ، إذا اعلن الوسيط مسبقاً عن اهم وقائع حياته ، كان ذلك من قبيل الايحاء الشديد المؤدي الى الفعل .

٦ – وفي التحليل النفسي الذي دعا اليه بروير Breuer وفرويد رجعت

كفة الماضي وصار استدعاء الذكريات أمراً أساسياً لأن علاج المريض يقوم على استذكار حوادثه الشخصية وماضيه الخاص. وبعد أن أقلع فرويد عن استخدام التنويم في المعالجة النفسية ، لم يعد يقف من المريض موقف « التسلط » ، وهو الموقف الذي كانت تنحه النظريات الارادية (بما فيها نظرية ليببو ومن عدة وجوه) الطبيب المداوي ، فكان يجتري، أو يعتدي على مستقبل المريض ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى . اما فرويد فلم يعلل مريضه بالشفاء العاجل ، ولم يجبره على الاعتراف ، ولم يحوّل الأعراض الى بؤر انفعالية إذ ان الاستذكار لا يمكن أن يكون عملية ايحاء يقوم بها طبيب على هواه ، بل يكتفي هذا بان يمهد له الطريق دون أن يملي عليه أوامره املاءً . لكن الشفاء لا يرْهن بارادة المريض فقط فلا تستطيع نظرية فرويد أن تستغني عن الخبير المعالج . والغريب هناهو أن هذا الاستغناء يشكل في نهاية المطاف الغاية القصوى التي تطمح اليها النظريات الايحائية .

على المريض اذن أن يبذل جهده وأن يقوم بالعمل اللازم ولكن في حضور الطبيب . والآن ما هي الصور التي جاؤوا بها من أجل تحديد طبيعة هذا العمل النفسي ؟ أنها بطبيعة الحال صور السائل . فالنموذج الكبير الآلي الذي تخيله بروير في مطلع « اعتباراته النظرية » من كتاب « دراسات » ، هو جهاز كهربائي كتب بصدده يقول : « لنتصور جهازاً كهربائياً مؤلفاً من عدة فروع ، الغاية منه توفير الاضاءة ونقل الطاقة المحركة . ولا بدّ لنا من اعداده حتى يعمل فيه كل مصباح وكل محرك منذ وصل التيار . ولكي يكون المولد قادراً على العمل في كل لحظة ، يجب على شبكة النقل أن تضم توتراً مستمراً حتى في فترات التوقف ، ويجب على المولد أن يتحكم بكمية من الطاقة . وعلى هذا النسق بالذات ، ينبغي للدماغ أن يحافظ على درجة من التوتر في

تجاربه أثناء الراحة لكي يظل متهيـأ للعمل » ، وراح بروير يصوغ مفاهيم المقاومة والانقطاع والشحن والتفريغ الخ ... بألفاظ مستمدة من الكهرباء الحركية واستند الى صور نموذجية مبسطة مأخوذة من حركة السوائل. لكن بروير ، والحق يقال ، يدرك الطابع الرمزي لمفاهيمه ، ولا يمزج بين « التحريض العصبي والكهرباء » . وواضح ان حديثه أشبه بحديث ليبنو . فهو لايقصد الى تحديد الطبيعة الحقيقية للسائل العصبي بل يريد ان يضع بين ايدينا صورة جلية لما يحدث من اضطراب في الحياة الانفعالية . فكانت التجهيزات الكهربائية والشبكة الهاتفية تعابير مستحدثة (في زمن بروير) تشير الى صور نموذجية اقدم منها وكنا قد تعرفنا اليها معرفة كافية . بل لم يجد بروير أي حرج في اللجوء الى الصورة القديمة عندما استشهد بعبارة كابانيس Cabanis : «والظاهر ان الحساسية تسلك مسلك السائل الذي تحددت كميته في مجموعها . فاذا انصب بغزارة في احدى الأقنية تناقص في الأقنية الأخرى وبالنسبة نفسها» . لكن هذا السائل عند فرويد، ومنذ عام ١٩٠٠ ، لم يعد صورة رمزية « للاثارة في داخل الدماغ » — excitation endo - cérébrale (وان كان قد اولاها اهمية كبرى في ابحاث سابقة) بل اصبح يشير الى الليبيدو . وعند هذه النقطة ، نكون قد دخلنا ميدان علم النفس المعاصر ، وانا لا اريد ان اذكر مختلف الاستعمالات الخاصة والعامة لصورة السائل في نظريات فرويد ، حسبي القول ، بعد ريكور Ricocur ، بأن فرويد لما ارتقى بصورة « الحركة المائية » الى مستوى النموذج الشامل ، استخدمها بغية تجاوزها في تفسير المضمون والعلاقة بين الأفراد .

لكن الالتباس في تفكير فرويد يماثل من عدة وجوه ما رأيناه من التباس عند ليبنو . من جهة اولى يدعونا فرويد الى ان نرى في صورة الجهاز

الطاقي المادي ، تصوراً ملائماً (الا أنه نصف رمزي) للافاعيل النفسية ، وقد « شيئت » . وهو من جهة ثانية يظهرها على حولة جدلية عنيفة ، وعلى نحو أدق مما فعل ليبيو ، يلعب فيها الحوار المتبادل دوراً خطيراً وكذلك التقدم في الوعي والادراك ، ويتجاوز فرويد تلك النماذج الآلية التي كانت تستهدف تقريب ظواهر العصاب الى اذهان الناس .

وهذه الموازنة بين نظريات فرويد ونظريات ليبيو لاينبغي لها ان تقف عند هذا الحد ، لأن هناك بوناً شاسعاً بين حادثة « الانتباه » التي عرض لها ليبيو وبين الليبيدو التي اعتمدها فرويد . كان ليبيو يتح من تيار عقلاني شائع في ذلك الزمان ، ويسند اهمية قصوى الى الطاقة المنبثقة من الحياة الفكرية الراقية التي تتحرك ، ان صح القول ، من الأعلى الى الأسفل . اما فرويد فقد آثر ، على العكس منه ، صورة للطاقة تنبع من الطبقات الدنيا للحياة النفسية وتتجه في حركتها من الأسفل الى الأعلى ، وهي ترمز بآن واحد الى الانبثاق والتحول النوعي . وكل مايأتي عندئذ من الأعلى يكون من قبيل الكبت والمقاومة .

وقد يكون من المتعذر علينا ان نوفق بين مصطلحات ليبيو من جهة ، وبين نظرية داروين في التطور ، ومفهوم « التيار الحيوي » من جهة ثانية . فالانتباه من الملكات العقلية وهو يفترض كائناً متكاملاً وينطلق من دماغ في تمام تكوينه . اما الليبيدو فيمكن دمجها بالرشيم بالذات ، وهي تلائم حركة التطور وتسايره ، ان صح القول ، نمو الفرد ونضجه ، متدرجة في اتجاه التكامل وغير متضمنة فكرة الرقابة واليقظة . وهي في انطلاقها من الأسفل . تندفع من قاعدة يقرّها الفكر الحديث الذي يتقبل صورة تصاعد الحياة اكثر من تقبله الصور التي تحطّ بها .

معنى هذا كله ، ان فرويد قد تفوق على ليبيو في استخدامه
صورة للسائل تتفق من الناحية المجازية مع الأفكار الشائعة حول الانبثاق
والتقدم على نحو ماتفعل الأنهار الجارية . تلك هي تصوراتنا العامة للطبيعة
والحياة ، وانت ترى ان التحليل النفسي قد انصب في صميم التيار الفكري
المعاصر حتى امتزج به .

* * *

جـ ـ المرض كمحنة من محن الخيال

الطب النفسي ـ البدني

ليس الطب النفسي ـ البدني لوناً جديداً من ألوان الحكمة لكنهم منذ عهد قريب أوجدوا لفظة الطب «السيكو ـ سوماتي» (أو النفسي ـ البدني) فصارت اليوم على جميع الألسن . ولو أننا أردنا أن نعدّد أصول هذا الطب وسوابقه وتباشيره اضللنا في كثير من المتاهات . وإذا عنينا بلفظة «سيكو ـ سوماتي» علماً يبتغي شفاء الجسد مستعيناً بالعلاج النفسي ، ومولياً اهتمامه كل ما يكوّن شخص المصاب : كان من الأيسر أن نعدّد أنواع الطب التي لم تكن نفسية ـ بدنية . ومنها مثلاً وسائل «السحر الودي» magie sympathique (التي مارستها الشعوب البدائية واستقرت في بعض الخرافات الأوربية) وهي تزمع التأثير بالمريض ولكن عن بُعد وبغير علم منه ، أو على أقل تقدير دون مشاركته . في هذا النوع من العلاج يُعتبر المرض من قبل الساحر عنصراً طفيلياً يندس في شخص المصاب . فلا يقصد الفعل السحري ذات المريض ، بل المرض بوصفه كائناً ثالثاً غير مرغوب فيه ، ويمكن اتقاؤه أو استئصال شأفته بفضل المعالجة التي تتجه الى كائن يحل محل المريض أو الى مادة يبتلعها المصاب أو يلامسها دون اخطار سابق . والعجيب أن يقف الطب العلمي الحديث موقفاً مماثلاً عندما يكتفي بمعطياته الآلية والفيزيائية ـ الكيميائية فلا يأبه لشخص المصاب بل لما يجري في داخله . وحينما كان الطب السحري

يرى كائناً أو روحاً أو شيطاناً، يرى الطب الآلي الحديث سلسلة من الاحداث الفسيولوجية المتصلة فيما بينهـــا بأسباب ثابتة . مما يسفر عن نتيجة واحدة ومتطابقة بمعنى أن العلاج في الحالتين يتمّ من غير مشاركة المريض وبالتأثير في المرض ، ويغفل شخص المصاب ولا يتم بهذا الجانب الذاتي من جوانب الألم . العلاج إذن تأثير مباشر في السقم لا يتصل بذات المريض إلا اتصالاً غير مباشر .فيكون موقف المصاب سلبياً محضاً ، فهو الرجل الصابر الذي يحدث في داخله ألم لا يتحمل تبعته اطلاقاً . وهو لم يعان السقم إلا لأن احدى جوارحه كانت مقراً لظاهرة خبيثة تحددها القوانين العلمية . فيكون العلاج كالمرض أمراً يقتصر المريض على تحمله والأذعان له .

ويختلف الأمر إذا اعتبرنا المرض سلوكاً فردياً يتصل اتصالاً وثيقاً بشخص المريض وماضيه ، ويلقي جذوره في ارادته (أو سوء نيته) ، في شعوره (أو لا شعوره)،وحينئذٍ تكون في نطاق الطب «النفسي – البدني» . والحق أن مثل هذا التعريف في غاية الشمول وربما أتاح لنا ان نتقبل نظريات شتى ومتناقضة . وعلى قدر ما يتوفر لنا من نظريات نفسية ، كذلك قد تتوفر لنا ألوان مختلفة من الطب النفسي – البدني . وبوسعنا أن نضمّن تلك النظريات مفاهيم «روحية» (كما هي الحال في الطب المسيحي Christian science والاستشفاء الروحي cure d'âme) وان كانت لا ترقى الى صعيد النظريات الطبية لكثرة اهمالها الجسد وتأكيدها على غلبة الناحية الروحيـــة (وقد نستشف هنا هذا المخرج المحتمل الذي يحملنا على انكار المرض ، فنصدّ عنه أو نجحد « حقيقته ») . وبوسعنا ، على النقيض من ذلك ، أن نضم الى الطب النفسي – البدني نظريات علميـــة أقرب الى مباحث « بافلوف » في الأفعال المنعكسة وهي التي تعنى (في جملة أسباب المرضى) بالتنقيب عن الأسباب

العصبية (أو النفسية) التي تحرّضت تحريضاً غير مباشر بمؤثرات وردت من المحيط الخارجي . فيكون لها أثرها في الردود « النفسية - النباتية » عند الفرد وبالتالي ، إما أن نقف موقفاً يقتصر على الأخلاق والدين ، وإما أن نأخذ بعلم وضعي فيزيائي - كيميائي يخضع ظواهر الحيـــاة الى قوانين آلية ويسعى الى دراسة « الجهاز العضوي » والعلاقة المتبادلة بين الوقائع الحيوية استناداً الى « وظيفة التكامل » التي اختص بها الجهاز العصبي .

وقبل أن نناقش موضوع الطب النفسي - البدني ، لا بد لنـــا من أن نضع الأمور في نصابها وأن نقوم بالتمحيص والتدقيق . كذلك لا بدّ لنا من أن نتجاوز فرويد واتباعه وخصومه حتى نعود بالقارىء الى النظريات التي مهدت السبيل الى انتشار هذه النزعة الطبية المعاصرة في البيئة الفكرية الغربية .

والآراء الفلسفية المتوارثة هي عادة أصل النظريات الطبيـــة وكثيراً ما بقيت وثيقة الصلة بها . على أن أقرب الفلسفات الى الطب كانت النظريـــة الرواقية التي ذاعت في عصر النهضة الأوربية وفي القرن السابع عشر ، وجاءت بتفسير أخلاقي للمرض ونشرته بين الناس ، فهي ترى أن الأهواء العنيفة والأمراض البدنية ظواهر متقاربة تقارباً عميقاً . فالأهواء هي أمراض النفس ، والسقم هو انفعال الجسد ، يكمل بعضها بعضاً ويسبب بعضها بعضاً . وقد ذهبوا الى تخيل « بحث في الأمراض » يصف العلة الجسدية مقرونة بآفاتها النفسية . فالخلل المباغت الذي يحدثه الانفعال النفسي في جسمنا وعلى نحو طـــارىء ، ليس إلا صورة مسبقة للانحطاط المزمن والدائم الذي يتجاوب مع العيوب والرذائل التي تتحكم بنا . فإذا كان الخجل يخضب وجهنا بالحمرة ، وكان الفزع يجعله يمتقع ، وإذا

كان الغضب يزيد من سرعة النبض ، فلماذا لا نقول بان « الطمع من شأنه أن يسبّب أمراض الحمى الخبيثة وأن الحسد يولدّ اليرقان والأرق ، وأن الفتور والشلل والدنف قد نجمت جميعاً عن الكسل ؟ » (ولا تزال هذه الآراء قائمة على صعيد الأباطيل والترهات فيكون الشفاء حينئذ من قبيل التنشيط والأنعاش) . ونحن نطرح جانباً التفسير الفسيولوجي للرواقيين الذين رأوا في الاضطراب النفس مصدر اضطراب « روح الحياة » Pneuma وفساد التوازن الخلطي . لكنّ فكرة العلاقة التي تربط الأهواء بالمرض تستحق منا العناية والاهتمام . الستّ تجد عند سينيكا Sénéque اللاتيني ما يشبه نظرية فرويد في عصاب الاهتداء Névrose de Conversion حين يقول : « أن الهيجان المتواتر والمكبوت هو الذي يسبّب السقم » ؟ ولم تفت هذه العبارة بورتون burton الأنكليزي الذي استشهد بها وعلّق عليها(كما علّق على مئات من العبارات المماثلة) في كتابه « تشريح الكآبة » الذي أحدث على حد علمنا ، أثراً بالغاً في الفكر الانكليزي طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، هل من ضرورة الى تذكير القاريء بالأهمية التي كان مونتاين Montaigne ينسبها الى « قوة الخيال » أو الاستشهاد بالفقرات التي يحذرنا فيها من « التظاهر بالمرض » لأن التصورات السابقة للمرض من شأنها أن تسبّبه وأن تجعله يستقر في ابداننا حتى لا نجد له فكاكاً في غالب الأحيان ؟

أما التعاليم المسيحية فقد دعت ، من جهتها ، الى التوحيد بين الخطيئة والمرض . وحسبنا أن نرجع الى نص القديس بولس وأن نفسّره تفسيراً حرفياً صرفاً حين يقول : « من خلال الخطيئة دخلت المنيّة في الكون » . ولا يزال النصارى عبر الأجيال المتعاقبة يحملوّن هذه العبارة معنى « جسدياً » فلا

ينفع حينئذ أي علاج طبي من أجل الشفاء ، بل الايمان فقط ونعمة من ربك. ولم يتيسر لطب الأمراض العقلية أن يظهر الى الوجود بوصفه علماً صحيحاً إلا في زمن متأخر نسبياً عندما اقروا بأن الممسوس انسان مريض في عقله ، لم يتقمصه « شيطان » ولا استبد به .

ولما اخذ الطب العلمي يتقدم بخطوات واسعة متوسلاً بمناهجه الخاصة بالتشريح والفسيولوجيا : كان لا بدّ له من العدول عن جميع المصطلحات الغامضة ، والتعابير التي شحنت بالمضامين الأخلاقية على مر الزمن ، وذلك بغية الوصول الى مزيد من الوضوح . واقصى ما تمناه الطب في القرن التاسع عشر هو ان يضع لوائح تصف العلل والأمراض وتستعين قدر الامكان بالمفردات المأخوذة من العلوم الصحيحة ، وتحاول في كل مناسبة ان تعبرّ عن الظواهر التي ترصدها بتعابير كمية وبذلك انفصل الطب شيئاً فشيئاً عن «علم الأنسان» القديم ، وعن علم النفس الأخلاقي الذي ظل يراود المصطلحات الطبية ، وامتنع عن استخدام بعض المفردات مثل «الطبائع» أو الأمزجة» ومثل « الكآبة » أو « الفتور » ، وكذلك امسك عن المزج بين الأخلاق والعادات ، ولم يعد ثمة نماذج من الطبائع تحشر في علم الأمراض. واخذ الأطباء يهزؤون بالعلل الناجمة عن شدة الانفعال كالهيجان والذبول ، وتخلوا عن الفكرة القديمة القائلة بأن بنية الجسد تؤدي الى تكوين المزاج . وعهدوا الى اصحاب القصص والروايات ان يصفوا المزاج الصفراوي والدموي والبلغمي ، لكنهم استبقوا لفظة « المزاج العصبي » وأفادوا منها ردحاً من الزمن . فاذا قال احدهم لمريضه : « انك عصبي المزاج » اراد من وراء ذلك ان يبلغه

بصورة لطيفة لبقة انـــه سليم معافى وانه لا يحتاج إلا الى الـكلمة الحلوة والمهدّئات الخفيفة .

لكن هذا العلم الطبي بقي عاجزاً عن تعليل جميع الظواهر الخبيثة ، وكان لا يستطيع في الغالب اكتشاف السبب التشريحي للكثير من الاصابات. فوقف الأطباء مواقف شتى من تلك الاصابات الغامضة التي لم يتمكنوا من تشخيصها تشخيصاً دقيقاً ،وكان مرضاهم يشكون منها . وتكهن المتفائلون ، ممن تحددهم الثقة بمستقبل العلم وتقدمه ، ان الزمن كفيـــل بإيجاد طرائق مستكملة قادرة على حل تلك الألغاز التي عجزوا عن حلها بكل ما اوتوا من خبرة ومعرفة . بينما يئس فريق آخر من اكتشاف آفة عضوية موضوعية تكون سبب هذه الأعراض الغامضةالتي اسندوا اليها طبيعة تختلف عن طبيعة الاصابات العضوية في حد ذاتها . فيتحدثوا عن « العصاب » أو « الاضطراب الوظيفي » وانكروا عليه حقه في التصنيف داخل زمرة الأمراض الحقيقية. فهم ، والحالة هذه ، لم يرجعوا الى الأسباب النفسية أو الذاتية إلا عندما تعذر عليهم اللجوء الى التفسير الآلي الصرف أو التعليل الفسيولوجي . واستخدموا كلمة « عصابي » أو لفظة « العصابية » في شيء من التحقير ، دلالة على ذلك الاضطراب لابدّ من اعتباره في نهاية المطاف « خللاً من التوازن » العصبي . هذا إذا لم يدركوا فيه نية سيئة يحاول المريض اخفاءها . لأنهم سرعان مـــا وجدوا في تلك الحالات ما يشبه التظاهر بالمرض ، ومن هنا كانت الوصمة التي لحقت آنئذ بهؤلاء المصابين . بمعنى ان المصاب لم يكن سقيماً في حقيقة امره ، بل بدا لهم وكأنه يفتعل المرض . وفي بيئة اجتماعية مثل بيئتنا حيث يعتبر العمل اسمى القيم الاجتماعية ، كان لجوء الفرد الى المرض والتشبه بالمريض يعني التهرب من اداء الواجب والتشبث بالضعف والسقم .

فاذا رأى الطب الحديث في بعض اعراض الاسهال والاختلاج والارتعاش ظواهر عصابية ، تخلى عن معالجتها ، واعاد المريض الى بيته (ان كان فقيراً) أو نصحه بإرتياد اماكن الراحة والاستجمام ذات المياه المعدنية الحارة (ان كان غنياً) . امراض العصاب إذن كانت على هامش الأمراض الأخرى ولعلها أقصيت الى منطقة حرام التي تفصل بين الاختصاص الطبي الصحيح والاختصاص النفسي . اي انها كانت عللاً وهمية ، واسقاماً خيالية ، لأن علم الطب الجاد الرصين قد عجز عن تصورها . فلا يحق لهذه الاصابات الشبيهة بالأمراض إلا ان يكون لها علاج شبيه بالعلاج الطبي . والمرض الطفيف له دواء طفيف . ولا بد للعصابي آنئذ من ان يستجير بالدجّال ، أو المنوّم المغناطيسي ، أو كل انسان يمنيّه بالشفاء .

والذي لا ريب فيه هو ان الطب « الجاد الرصين » لم يتجاهل اثر « العامل النفسي » في نشوء الأمراض وتطورها . لكنه لم يكن أثراً خطيراً ، بل هو اضافي أو هامشي ومن المستحسن ان يوليه الطبيب بعض عنايته الى جانب الفحص السريري بحد ذاته ، وبالاضافة الى العلاج النوعي والعلمي الصحيح . فمن الأمور المتفق عليها ألاّ يهمل الطبيب البارع مؤازرة مريضه ، وما كان ذلك من نطاق العلم ، انما هو من نطاق الحكمة أو التقاليد الانسانية التي تعتمد على الدين والقيم الاجتماعية ، ولا علاقة لها بالأبحاث أو المحاضرات في كلية الطب . يتحدث عنها الأطباء ،بعد تناول الطعام ،عندما تطلب اليهم ربة البيت أن يسرّوا اليها بنبذة من « تجاربهم الانسانية الواسعة » (ولعلك تدرك هنا كيف أن لفظة « تجربة » تشير الى معنى يختلف كل الاختلاف عن مفهوم « التجربة » العلمية). فكانت مهمة الطبيب أن يصغي الى اعترافات

مريضه وأن يطمئنه ويهدئ من روعه ، وأن يوفق بينه وبين خصومه . وتقبل الناس الفكرة القائلة بأنه يمكن للطب أن يُطبع بطابع الأخلاق والفن ، الى جانب مناهجه العلمية . لكنه طابع عارض والأساس في معالجة المريض هو اقامة علاقة غير شخصية بين العلم والمرض ، أي بين المعرفة الموضوعية والظاهرة الموضوعية . (وينبغي للطبيب أن يظهر ، بالنسبة للمصاب ، بمظهر الانسان الذي وقف على خفايا الأمور ، فيتجاوب سر الدواء مع سر الداء). فإذا نشأت علاقة انسانية بين الرجلين ، أو توثقت صلة شخصية بين الحكيم والمريض ، كان معناه أن العلم قد بلغ حدوده القصوى في بيئة اجتماعية لم تستخدم جميع مظاهرها استخداماً فنياً في خدمة الممارسة العلمية والمعرفة العقلانية .

ولم يفت المؤلفين في أواخر القرن التاسع عشر هذا الطابع السلبي لمفهوم العصاب . فكتب « اكسنفلد » Axenfeld يقول : « لقد قامت هذه الزمرة الكاملة من أمراض العصاب على تصور سلبي . ونشأ هذا التصور عندما طُلب الى التشريح المرضي أن يعلل الأمراض استناداً الى اصابات عضوية فأعجزه الأمر في عدد من الحالات التي استعصى عليه حلها ». أي كان لزاماً على الطب العلمي ، في كثير من المناسبات ، أن ينوب مناب التصور السلبي ويتخلى عن التفسير بوساطة العصاب ليأخذ بتعليل ايجابي يعتمد التشريح المرضي والفيسيولوجيا المرضية كتعيين موطن الداء من الناحية التشريحية والنسيجية . والتحليل الكيميائي وما الى ذلك . ولقد اصابه التوفيق في غالب الأحيان فأخذ مفهوم العصاب بالتقلص (وهو المرض الذي لا علة له من الناحية الموضوعية) وراحت اصابات كثيرة تفقد صفة العصاب الواحدة تلو الأخرى ، مثل مرض باركنسون وعلة غراف ـ بازودوف واختلاجات

الرقص ونوبات الصرع . فاسندوا اليهــا أساساً عضوياً أو خلطياً ثابتاً ، والمعروف أن الهستيريا امتنعت على الدراسة التشريحية ، حتى ظهر فرويد .

منذ فرويد و بافلوف ومنذ الأبحاث التي تناولت وظائف الدماغ المتوسط لم يعد الجانب النفسي للمرض امراً عارضاً بل اخذ يفرض ذاته على الأطباء بوصفه عنصراً اساسياً ، مهما كانت طريقتهم في تحليله .

ولم يكن ذلك امراً مباغتاً ، وان بدا لنا شبيهاً بالثورة المضادة (على غرار ثورة كوبرنيكوس) التي اعادت الحياة النفسية الى مكانتها الصحيحة في بهرة الظواهر الحيوية . وما هي وقتئذ إلا سلسلة من المواقف الجديدة التي ما زالت تعتمد مبدأ التقيد ، وتريد ان تستوعب زمرة الاصابات العصابية التي كانت في بادىء أمرها مستعصية على كل تفكير سببي. وكل ما فعله التحليل النفسي هو أن يتقبل علمياً الوجود الموضوعي لبعض الوقائع التي ارتاب بها الأطباء السابقون واعتبروها غير موضوعية . ونظرية فرويد التي طرحت جانباً قضية تعيين موطن الداء وتخلت عن الوصف التشريحي والتحليل الفيزيائي – الكيميائي ، اعلنت مع ذلك كله أنها لا تزال تأخذ بمبدأ التقيد . قالت هــذا وهي ترى في الذات النفسية موضوعاً من موضوعات التاريخ الطبيعي ، وتؤكد على طبيعتها النوعية ونفورها من كل وسيلة من الوسائل الكمية .

وبفضل هذا التحول في موقف الأطباء : استوعب الطب الحديث تلك « الاضطرابات » الغامضة وتلك الاصابات التي كانت في نظر الباحثين خارج نطاق الطب العلمي . وبالتالي فقد العصاب طابعه السلبي ولم يعد في

زمرة الاصابات غير المرضية. وراحوا يصفونه بتعابير ترتبط بالطاقة النفسية (كالغرائز والاندفاعات والميول والعقد الخ ...) . واتصل العصاب بماضي المريض ومنازعاته مع أسرته وبيئته ، فاكتسب صفة الموضوع العلمي وصار يستحق العلاج بكل ما في الكلمة من معنى ولا يكتفي بالنصيحة أو المؤثرات الغامضة . وكان لا بدّ من قبول هذه « النزعة الموضوعية » وهذا « التشييء » للظواهر النفسية ، إذا أريد لها أن تدرس دراسة علمية خاضعة لمبدأ التقييد . وربما كان العصاب مرضاً من أمراض الخيال ، لكن الأمور تختلف اختلافاً تاماً إذا اعتبرنا الخيال بمثابة شيء من الأشياء أو من قبيل الطاقة الطبيعية . وعندما جاء فرويد ببعض المفاهيم مثل الرمز والليبدو والرقابة والكبت ، فقد اكسبها بآن واحد خصائص لغوية وجوهرية وحركية . وحينئذ التزم التشخيص والعلاج بتقنية معينة ، لا تطابق تلك التي يمارسها أطباء القلب والغدد ، لكنها اكتسبت مع ذلك جميع صفاتها وميزاتها كالتخصص والدقة والطموح الى العصمة أو – على أقل تقدير – الى شيء من الانتظام القائم على الاحصاء .

والمعروف أن الباب لا يزال مفتوحاً على مصراعيه أمام العديد من المنازعات بين أصحاب التحليل النفسي وبين أطباء الأمراض العصبية ، ممن لا يؤمنون بموضوعية « الجانب النفسي » ما لم يتمّ حصره في مصطلحات مقتبسة من التشريح والعلوم الفيزيائية ـ الكيميائية . وهم لا يريدون التخلي عن دراسة الخلايا ، وعن التحليل الكيميائي وعن معرفة التشابك العصبي . وهم لا يقنعون بموضوعية العقد النفسية والاندفاعات ما لم يولوا عنايتهم بعض الأجهزة العضوية كالدماغ والأعصاب والتحول الغذائي في هذه الأجهزة وفعاليتها ونشاطها الكهربائي وما تضمّ من تداعيات . ولكن قد لا يوجد

(على الصعيد النظري على أقل تقدير) ما يحول دون امكان التوفيق بين التحليل النفسي للعصاب وبين آراء الفسيولوجيين الذين ظلوا مخلصين للطرائق التجريبية التقليدية . ويدعو الى هذا التوفيق ايمانهم المشترك بمبدأ التقيد ، واعتمادهم جميعاً على طريقة الروائز مما ينهض دليلاً على امكان الجمع والملاءمة بينهم .

والطب السيكو ـ سوماتي (النفسي ـ البدني) ، كما تعرّفه المنشورات الأمريكية ، يحاول أن يقيم هذه العلاقة بالذات . فهو يعتمد على نظرية فرويد وواطسن watson وعلى آخر المكتشفات في مجال الغدد الصمّاء ، وربما اعتمد احياناً على التخطيط الكهربائي للدماغ . وبذلك يبدو اصطفائياً بدافع من الحذر والحكمة ، ولا يريد للتحليل النفسي أن يكون الوسيلة الوحيدة في العلاج ، بل هو لا يأخذ به إلا بعد أن يستنفذ ، حسب الأصول ، جميع الامكانات الأخرى في التشخيص والعلاج . ويعتقد بعض الأطباء الأمريكان بفائدة المداواة الطبية والنفسية المشتركة : ولما كان هذا اللون من الطب يتوخى النجوع العمليّ ، فانه لم يكترث كثيراً بالانسجام النظري وكان من السهل علينا أن نبيّن ثغراته في هذا النطاق .

والمدارس الطبية منقسمة على نفسها انقساماً كبيراً . فقد ظل نفر من الأطباء ، مثل فرانز اسكندر FranzAlixander ، مخلصين لتعاليم فرويد في ميدان العلاج النفسي وان كانوا قد أولوا اهتمامهم ، أكثر من اتباع فرويد في أوربا ، للتشريط الوراثي والغدّي وتأثير « الملابسات » الجسمية في الحياة النفسية . وهم يمارسون ضروباً من العلاج المكثّف الذي يختلف عن العلاج

المتداول المعروف ، حسبما تقتضي الظروف الاجتماعية . وهناك أيضاً نزعات سلبية أخرى تستند الى دراسة الأفعال المنعكسة ، والى مكتسبات الأبحاث التجريبية التي أجريت على الحيوان في موضوع العصاب . فهم لا يأخذون بآراء فرويـــد إلا لكي يترجموهـا مباشرة الى مفاهيم بافلوف وكانون Cannon وشرينغتون Sherrington . فالصيغة العلمية الصحيحة للظواهر الفيزيولوجية ، هي في نظرهم مرهونة بعزل عدد معين من الأزواج المؤلفة من « منبه واستجابة » Stimulus - réponse ، مع اثبات طريقة تناسقها واندماجها ، ثم اللجوء الى التجربة المعاكسة عند الاقتضاء من أجل فصل هذا الاندماج . فيكون العصاب حينئذ خللاً في التكيف ، والتكيف منوطاً بالأفعال المنعكسة الشرطية . ومعنى ذلك كله أنهم يعيرون أهمية كبرى لاستجابة الكائن الحي للعالم الخارجي لكنهم يقصرون البيئة الخارجية على حزمة من المنبهات ويقصرون الكائن الحي على جهاز يصنع الاجابات .

والطريف في آراء فرانز اسكندر ليس في تفسيره المشكلات النفسية فهو يحذو حذو التعاليم النفسية المتداولة دون أن يغيّر في مفاهيمها الأساسية . انما الطريف عنده هو في كيفية تطبيقه الطريقة النفسية على مظاهر العصاب الجسمية ، وفي تحليل الدور الذي يؤديه « الجانب النفسي » في مجال « الطب الداخلي » وفي هذا الموضوع المبهم المسمى بالخلل الوظيفي ، والذي لم يحدّد بعد تحديداً واضحاً كما هي الحال بالنسبة لبعض « الآفات » المعيّنة .

والفكرة الأساسية التي أخذ بها فرانز اسكندر هي ضرورة ممارسة طب « شامل » يولي عنايته جميع الظواهر . فلا بد له حينئـــذ من تنسيق

طرق الفحص والعلاج وتعيين أثر العامل النفسي وعلاقته بالعوامل الجسمية ، وعدم الاقتصار على تقصّي سبب واحد لكل اصابة لأن الأمراض دوماً مشبعة. والحق أن النفسي لا يتدخل وحده ، لكنه دائماً ذو أثر فعّال. كتب فرانز اسكندر يقول : « يصح هذا القول أيضاً على أمراض انتانية معينة مثل السل. ففي هذا الداء ، يشكل نقص المقاومة العضوية عاملاً خبيثاً لا يقل خطورة عن التلوث بعصيّات « كوخ » وتتعلق هذه المقاومة بوضع المريض الانفعالي ... ونحن نستخدم المصطلح « سيكو - سوماتي » (نفسي - بدني) كمفهوم منهجي أي كوسيلة من وسائل العلاج الطبي. وهو يعني دراسة العوامل النفسية والبدنية في علاقاتها المتبادلة وعلاجها معاً ». بين أيدينا إذن نظرية ذرائعية واسعة يمكنها أن تتقبل منذ البداية طائفة كبرى من الآراء والمواقف وتقتضينا الاهتمام بسلسلة الأسباب العضوية والنفسية على حد سواء.

والذي لا ريب فيه هو أن هذا المنطلق يتسم بالحيطة والحذر. ولئن وجدنا فيه نظرية ما ، فإن هذه النظرية معروضة بين أيدينا في كثير من التحرر والانطلاق. وربما تمّ التعبير عن هذا التحرر ، حتى في تفسير العلاقة بين « النفسي » والحياة العضوية ، بمصطلحات غامضة ومتناقضة. لكن هذا التناقض لم يقف حجر عثرة في طريق المؤلف.

واليك مثلاً النص التالي الذي يميّز فيه فرانز اسكندر « عرض الاستحالة » le symptôme de conversion (الذي جاء به فرويد لشرح الاضطراب الحسي - الحركي عند المصاب بالهستيريا) ومفهوم « العصاب العضوي » كتب يقول :

« بوسعنا الآن أن نحدد الفارق بين « الأعراض المتحولة » وبين حالة نموذجية من العصاب العضوي. فعبارة « الأعراض المتحولة » تشير بصورة رمزية الى مضمون نفسي يتميز

بشحنة انفعالية . والغاية من هذه الأعراض هي التنفيس عن تلك الشحنة الانفعاليـة ، وهي تجد تعبيراً لها في الجهاز العصبي - العضلي أو الجهاز الحسي - الادراكي الذي يرمي الى الاعراب عن التوتر الانفعالي واطلاق سراحه . أما العصاب العضوي فليست الغاية منـه التعبير عن الانفعال بل هو رد فسيولوجي تقوم به الأعضاء الحشوية إذا تكررت الانفعالات تكرراً مستمراً أو دورياً . فارتفاع ضغط الدم مثلاً بتأثير الغضب ليس من شأنه أن يهدىء من سورته بل هو من جملة العناصر الفسيولوجية التي تؤلف ظاهرة الغضب في مجموعها. وهو تكييف طبيعي لحالة الجسم عندما يتوقع عقبة تعترض سبيله ... ووجه الشبه الوحيد بين أعراض الاستحالة الهستيرية وبين الردود النباتية على الانفعالات هو أن كلا منها يشكل جواباً لتنبهات نفسية ..

ويحق لنا أن نطرح السؤال التالي : هل يتحدث المؤلف هنا في لغة الفسيولوجيا ؟ للوهلة الأولى ربما كان ذلك صحيحاً . فهو يميّز بين مجالـين مختلفين من الناحية الموضوعية وهما: مجال الجهاز العضلي المخطط (أو الأعصاب الارادية) ومجال الأحشاء ذات العضلات الملساء التي تستجيب فقط للأعصاب النباتية . ويمكننا أيضاً أن نعتبر مفاهيم « التوتر الانفعالي و « التفريغ » بمثابة مفاهيم فسيولوجية ،وان كان من المتعذر علينا ان نتحقق بصورة ايجابية عن صحة قوله : ان التوتر الانفعالي قد « يفرغ » في ظاهرة الاستحالة ولا يفرغ في العصاب العضوي ، فليس هذا القول إلا من قبيل التخيل في التفسير الذي يلجأ الى الصورة المركبة للتوتر والاسترخاء حتى يظهر بمظهر الجـد العلمي . ولغة التحليل النفسي ، في معظمها ، مؤلفة على هـذا النحو من استعارات وتشابيه شبه فيزيائية . وربما قبلنا بها شريطة ان يبقى استعدادنا للنقد يقظاً حتى ندرك المعنى المجازي للغـة المستخدمة . لكن هناك تناقضاً مطلقاً بين الطريقة التي تبيح لنا ان نتحدث عن « التعبير الرمزي » في حالة من الحالات ، والطريقة التي تدرس فيهـا « الردود الفسيولوجية » في حالات أخرى .

ونحن لا نأخذ على فرانز اسكندر اعتماده على منهجين مختلفين مثل

هذا الاختلاف . بل نأخذ عليه انه حدّد تحديدا غامضاً مجال تطبيق كل منها . فخصّص احد المنهجين بمجال « الاستحالة » وخصص الآخر بالعصاب العضوي . والحق ان كلا من المنهجين يصح تطبيقه على الظواهر جميعاً ، وعلى كل منها ان يتابع اتجاهه في جميع المجالات . فاذا اردنا تحليل الوقائع بالردود الفسيولوجية ، فلا داعي لأن يكون مبدأ الشرح ممكناً في المجال النباتي وغير ممكن في نطاق الجهاز العصبي ، العضلي الارادي . ولا شك انه يصعب على العالم الفسيولوجي ارتياد هذا القطاع الأخير ، لكنه غير محرّم عليه ، بل يستطيع ان يسجل فيه مجموعات من الحركات وأن يقدّر بعض ظواهر الضمور وان يحدد درجات الاثارة الخ ... مثل هذا التفسير ، والحق يقال ، يحوّل الجسم الانساني الى جملة معقدة من الأحداث الآلية ، ويحمل الطبيب على تجاهل الدوافع النفسية التي تؤثر في المصاب . حينئذ يخضع الفرد للوقائع الحيوية ويزول الانسان الواعي الذي تحدث فيه تلك الوقائع . بمعنى ان الفرد وشعوره ونشاطه النفسي لن يكون ذلك كله إلا سلسلة متعاقبة من الردود الفسيولوجية التي تتمّ في « ضمير الغائب » (على حد تعبير بوليتزر bulitzer ومرلو - بونتي merleou - bonty) . ولك ان تعترض ما تشاء على هذه الطريقة وان تقول فيها مثلاً : انها تنشئ صورة وهمية للكائن الحي ولا تدرك جوهره الصحيح ، إلا انها على اقل تقدير طريقة منسجمة ويحق لنا ان نقطع في هديها ، ابعد شوط ممكن . واولئك الذين اخذوا بها استطاعوا ان يكتشفوا بعض مراكز الهيجان والمسالك المحددة التي يسلكها ، والتفاعلات العصبية الكيميائية والمنبهات التي تعود الى الاخلاط . فعرضوا بين ايدينا صورة نموذجية للجسم استندوا اليها في ممارستهم الطبية العملية . اما الجهاز الحركي الارادي والانفعال النفسي بالذات وما يعتريه من فعل واضطراب ، فلا شيء يمنع مبدئياً من

تعليل ذلك كله تعليلا مماثلا . وعندئذ ترتبط كل ظاهرة ارتباطاً تاماً بعلّتها المنتجة ولا قيمة لها إلا لكونها حلقة ضمن سلسلة سببية مترابطة ترابطاً وثيقاً.

وعلى العكس من ذلك ، إذا نحن اقترنا القيمة التعبيرية للمرض فلا ينبغي الاقتصار على مرض الهستيريا ، ولا بد من النظر في جميع الاصابات - حتى الطارئة منها - واستقصاء المدلول الذي تكتسبه في وضع المريض الراهن ، والأثر الذي تحدثه الاصابة في سيرة حياته . وحينئذ لا تكون بين يدينا سلسلة متعاقبة من الصيرورات الفسيولوجية ، انما تكون أمام انسان واع يفصح عن ذاته في جسمه ومن خلال هذا الجسم. فاذا امكننا اعتبار الظواهر الهستيرية (من نوبات حركية وشلل واضطراب حسي) بمثابة « التفريغ » المعبّر ، فلا بد لنا من الذهاب الى ابعد من ذلك واعتبار الخلل الوظيفي للأعضاء من قبيل « السلوك التعبيري » الذي يتألف من حركات واشارات وقرائن داخلية عاجزة عن ادراك عالم المعاني الحرّة الطليقة التي تصلنا بسواد الناس . أي أنه أشبه بلغة مرَضية تسجّل في جسمنا (وفي غير صالحه) ذلك « التوتر الانفعالي » الذي يوجه الرجل السليم نحو الخارج . وبالتالي يعرب الانفعال عن ذاته على مستوى إرجاعيّ ويكون لا أدنى من المستوى اللغويّ ، بل أيضاً أدنى من العلامات المعبّرة التي تبدو للآخر على وجه الانسان .

يمثل المرض في نهاية المطاف سلوكاً فاشلاً أو حركات دلالتها العميقة هي التهديم الذاتيّ ، فالحركة تلتهم ذاتها ، والعلامة خللاً بسيطاً ، فانها تغدو آفة تصيب العضو الذي استقرت فيه ، ويكون الموت نهايتها المرسومة . وعلى النقيض الاشارات التي نقوم بها داخل البيئة الاجتماعية ، فإن العلامة هنا لا تتعدّى الجسم بل تكون محصورة فيه ، وتستنفد طاقتها في داخله .

وهي ، عندما تجسدت ، فقدت معناها كاشارة واتخذت مظهر الألم والمعاناة، وراح المريض يفصح عن ذاته وهو لا يدري ، واستحالت حريته الى قدر محتوم . وطالما غابت عنه حرية التعبير – أو خفيت عليه دلالة مرضه – فانه يظهر بمظهر الضحية ، المستكينة لقدرها . وانطلاقاً من هذا التفسير ، قد نذهب الى القول بان الموت لا يشكل ظاهرة طبيعية وأن كل انسان يسعى الى فنائه بصورة خفية غامضة . والحق أن الموت هو احد الاحتمالات التي تعترض سبيل حريتنا ، لكن معظم الناس لا يتوفون بمحض ارادتهم . فلا يجوز أن نعتبر الموت – باستثناء الانتحار – من قبيل التعبير الشخصي ولو كان المرض افصاحاً عمّا في أنفسنا . بل لعله ذلك العنصر المجهول الذي يقاوم التعبير من داخله لكنه ملازم له . فالمرض، بوصفه إبانة عن الكائن الحي، يشير الى وجود الموت كشريك للحياة .

ومن الواضح أن تحتمل العلامة عدة معاني ، وذلك على الخلاف من وظيفتها في اللغة ذات التعبير الفصيح . رأينا فيها ضرباً من العقاب الذاتي ، أو شوقاً الى التعاطف والمودة ،أو مقصداً رمزياً خفياً (كالعطاء والعودة الى أحضان الأمومة ورعايتها الخ ...) .ولا يكتسب المجموع دلالته الخاصة إلا في سياق حياة الانسان المريض: من فشل مهني أو احساس مفرط بالمسؤولية، أو خصومات أو مشاكل عائلية .

ذلك هو المسلك الذي يسلكه فرانز اسكندر في معظم الحالات التي يقوم بتحليلها ويستشهدبها .ومدار بحثه هو أن يبرز العلاقة المعبّرة التي تربط بين : الوضع الانفعالي ،والعصاب العضوي . فهو لايذكر الردود الفسيولوجية ولا تدخّل الجهاز العصبي النباتي الا بوصفها صلة الوصل أو باعتبارهما رابطة سببية محتملة بين الواقع النفسي وقرينته العضوية .

ويحاول فرانز اسكندر في هذا المضمار أن يمضي الى آخر الشوط .فقد سعى غيره من الأطباء (وبخاصة دنبار dunbar) الى أن يقرنوا المرض بطبيعة نفسية ـفيزيائية تؤهل مسبقاً للاصابةبه.لكن فرانز اسكندروأعوانه انكروا هذا الرأي الذي يعيد الى الأذهانءعلم الطبائع ، القديم ، وحاولوا ، من جهتهم ، أن يبرهنوا على وجود تجاوب نوعي بين « مجموعات حركية » خاصة بالطاقة النفسية وبين ظواهر جسمية معينة . يقول فرانز اسكندر : « من المعلوم أن هناك جراثيم مجهرية حاملة للأمراض تفضل التأثير في بعض الأعضاء دون غيرها. كذلك تفضّل بعض الاضطرابات النفسية اصابة عضو معين في الاحشاء . فيبدو لنا الغيظ المكظوم مرتبطاً ارتباطاً خاصاً بأوعية القلب ،ويبدو ميلنا الى التبعية والحماية متصلاً بوظائف التغذية ، أما الشهوة الجنسية وكذلك الرغبة في التعاطف والتقرب ، فالظاهر أن لها أثراً معيناً في وظائف التنفس » . الضالة المنشودة هي إذن في تمييز كل مجموعة حركية على حدة ، ومنحها طابعاً خاصاً وتصنيفها في زمرة محددة ، ثم اقامة الدليل الثابت على مواكبتها الاصابة العضوية التي تعرب عنها . ويقر فرانز اسكندر أنه لا تزال هناك صعوبات في التعرّف الى جميع العلاقات النوعية ، وذلك أمر لا ريب فيه . إذ « ما هي العوامل النفسية ـ البدنية (سيكو ـ سوماتية) الخاصة التي تجعل الفرد « المنكفيء على ذاته » يصاب بارتفاع في الضغط ، بينما يصاب فرد آخر مماثل له بالرئة ، ويصاب ثالث أيضاً بالصداع ؟ » .

ولكن ما هي المسألة على الضبط ؟ أهي مسألة ترجمة ، أو مسألة تسجيل الانفعال على الصعيد العضوي ؟ أم هو نتيجة مترتبة على الانفعال وتحدث بفضل الانتقال العصبي أو افراز الغدد الصماء ؟ وحينئذ لا نستطيع

أين ندرك متى وأين تتحول الدلالة الى زخم influe عصبي أو وساطة Médiation كيميائية . فالتفسير القائم على الظواهر الفسيولوجية لا يسمح أن يتصل اتصالاً معقولاً بالتفسير القائم على الدلالة المعبّرة. وليس من سبب يدعونا الى أن نربط علمياً بين وضع « التبعية » dépendance وبين افراز حمضي مفرط لقرحة المعدة . وربما حصلت لدينا القناعة الكافية لو اقترن الوضع النفسي المعين باصابة القرحة على نحو متواتر تشير اليه الاحصاءات . لكنه ينبغي لنا على أقل تقدير أن نستعين بمفهوم نفسي أقل غموضاً وشمولاً من مفهوم « التبعية » : ولو أننا درسنا الموضوع عن كثب لوجدنا تلك الحاجة الى التقرب والحماية عند جميع الناس تقريباً . فلا عجب أن نصادف مثل هذا الميل عند العديد من المصابين بالقرحة . وبالتالي يؤخذ على ذلك التفسير أنه غير نوعي بما فيه الكفاية (وأنا أعني بالتفسير النوعي ذلك الذي يقوم بشرح ظاهرة محددة ، أو زمرة معينة من الظواهر المميزة . ولا يصح على أي تطبيق آخر يُعثر فيه ، كما لا يلائم ظواهر مغايرة ، ما لم نوفق بينه وبين عناصر مختلفة) . فانت ترى ، والحالة هذه ، أن الميول والانفعالات النفسية التي احصاها فرانز اسكندر محصورة في عدد قليل جداً ، فلا تتناسب قائمة الأسباب النفسية تناسباً مباشراً ووحيد المعنى مع الآثار العضوية التي أسندت اليها . ولا بد إذن من تدخل عامل آخر يزيد الأمور تعقيداً . فعلى أي صعيد يحدث هذا التدخل؟ كل ما حصلنا عليه هو هذه الحقيقة : أن الفسيولوجيا لا علاقة لها اطلاقاً بمفهوم التعبير وهي قد أنشئت حتى تستغني عنه . وحين يقول فرانز اسكندر في معرض تفسيره لبعض حالات المغص المعوي : « أن العامل النفسي المكبوت (وهو الحاجة الماسّة الى العطاء أو الوفاء ، يعرب عن ذاته من خلال الاسهال الباطني » فان دلالة المرض قد تجاوزت تجاوزاً بعيداً كل صيغة فسيولوجية ممكنة إذ لا يوجد « عطاء أو وفاء » إلا في دنيا العلاقات القائمة بين الكائنات

الانسانية الواعية ، ولا معنى له اطلاقاً بل لا يمكن ترجمته بما يفيد التسلسل السببي القابل للقياس » .

وثمة موقف آخر يقفه فرانز اسكندر عندما يصرح بقوله : « ان الدراسة الفسيولوجية للمراكز العصبية العليا ، والدراسة النفسية لشخصية الانسان تمثلان وجهين مختلفين للظواهر ذاتها » . وبفضل هذه الموازنة النفسية - الفسيولوجية يمكننا ان نسلك مسلكاً جدلياً ننتقل فيه من وجهة نظر الى أخرى موازية فلا نغفل « الجانب الآخر » . ونستكشف هنا الوحدة الأصيلة للكائن الحي والازدواجية الحتمية لوسائل الدراسة فنكون على يقين ان الجانب النفسي يمكنه الاعراب عن الجانب الفسيولوجي دون ان يحل احدهما محل الآخر . وتلك هي الحركة الجدلية التي نأخذ بها واليها يرجع الكثير من المؤلفين وبخاصة فون فايسيكر von weizsäcker . والظاهر ان فرانز اسكندر لايأخذ بهذا الاتجاه الجدلي بل يحاول المزج بين الظواهر حتى يكاد الجانب النفسي يندمج في الجانب الفسيولوجي أويتعلق بـه ، حسب مقتضى الحال . وربما استعان صاحبنا بالمظهر النفسي للمرض حتى يسد ثغرات الفسيولوجيا أي أن علم النفس يحل مؤقتاً محل الفسيولوجيا التي يصعب انشاؤها،ويبدو المظهر النفسي أفضل تعبير ممكن بسبب عدم توافر تعبير آخر. وقد نحتاج اليوم وغداً وبعد غد ، الى احلال الوصف النفسي للعقد والمركبات الحركية محل ذلك العلم المتعثر في الوظائف العصبية الخاصة بالقشرة الدماغية ، لكن الغاية التي يرمي اليها فرانز اسكندر هي بلوغ علم « واقعي » متجانس فيبدو له ، من هذه الزاوية ، ان الوجه النفسي للظواهر الشعورية ماهو إلا من قبيل الصدى أو الانعكاس ، وان الواقع في جوهره قائم على الوقائع الفسيولوجية . كتب يقول : « ان الفسيولوجيا تحدد وظائف الجهاز العصبي

المركزي بمصطلحات تتصل بالزمان والمكان . أما علم النفس فانه يصطنع تعابير متباينة لتعريف الظواهر النفسية وما هي إلا انعكاس ذاتي للظواهر الفسيولوجية » .

ولكن ماقولك في الذاتية لو أنهـا كانت انبثاقاً لنمط جديد من البنيات ، اصيل كل الأصالة ، لكنها مستندة الى الجهاز العضوي ، بدلاً من أن تكون انعكاساً لحياةالبدن ؟ وماذا تقول في الحركة الجدلية بين الفسيولوجيا والتعبير لو أنها كانت حركة مطردة الى الأمام ، بدلاً من ان تكون مجرد ذهاب وإياب ؟ ومن حقنا ان نطرح مثل هذه الأسئلة ، والمعروف ان التحليل النفسي (على الأقل في بدايته) كان يجعل الشفاء متعلقاً بالانتقال من حالة العجز عن التعبير الى حالة التعبير . فمن وجهة نظر التحليل النفسي ، هناك عالم خاص بالتعبير ، يسعى هذا العلم الى تأييده ودعمه ، ويصعب تبريره اذا اعتبرنا الظواهر النفسية موازية فقط للظواهر الفسيولوجية .

وثمة قضية أخرى بالغة الأهمية تتصل بفن العلاج . لنفرض ان هنالك مرضاً ناجماً عن انفعالات « لم يستطع المريض الافصاح عنهـا وتوجيهها الى الخارج أو تحويلها الى نشاط ارادي » . اي بعبارة أخرى لنفرض انـه قد حدث لديه كبت لبعض الطاقات النفسية . ماذا يجري لو سمحنا للمريض ان يصرف ميوله في وجهة أخرى ؟ فقد يسبب له اطلاق الميل نزاعاً صريحاً مع بيئته ،فلا يسلم من السقم إلا ويلقي به علانية في حال من النزاع والخصومة مع اقرانه . في مثل هذه الحالة ، ربما كان المرض اهون الشرين ، أو كان بمثابة « التسوية »مع العصاب التي توفـّق بين الفرد والمجتمع . فخير لنا ان نرضي

احد ميولنا بنوبات من نوبات الربو ، من ان نرتكب عملا إداً يرى فيه الناس جنحة او اثماً . يبقى علينا إذن بعد شفاء الأعراض الجسمية ان نزيل العصاب ذاته ، ولن يتم العلاج إلا على مراحل عديدة . ايقول فرانز اسكندر : « ان الأعراض العضوية ، مهما كان مصدرها ، غالباً ما تجرّ في اعقابها ميولاً لاشعورية تتلف شخص المريض . وطالما استطاعت هذه الأعراض ، من ناحية ثانيـة ، أن تعبرّ عن تلك الميول الهدّامة ، فانهـا تجنب المريض أعراضاً أخرى قد تكون أشد وبالاً على الصعيد النفسي . وهـذا يطرح الشفاء مسألة جديدة وهي أن يجد المريض منفذاً لميول كانت تتمثل حتى الآن بقرائن عضوية. وغالباً ما نرى في التهاب القرحة المعوية ، وأقل منها في القرحة المعدية ، أن تحسن الحالة الجسمية قد أعقبه تفاقم خطير للأعراض النفسية » : وقد تطرح المسألة من جديد ، بل تتحول الى قضية أخرى هي علاقة الفرد بالمجتمع . فما هو الحافز أو ما هو الايعاز الصادر عن « ثقافة » الفرد ، أو « الأوضاع الاجتماعية » أو « القيم الأخلاقيـة » فجعل أحد الميول يتنحى عن اتجاهه الأصلي ليغيب بصورة اليمة في غياهب الجسد ، بدلاً من أن ينطلق الى الخارج ويؤكد ذاته تأكيداً صريحاً ؟ أيكون المريض انساناً يتمرد على بيئته ولا يعترف بهـذا التمرد ؟ أن الرجل المتحضر « السليم » يتقبل عدداً من النواهي والمحرّمات دون أن يلمّ به السقم . فهل يعني أن اضطراب جسده ينص قدرة قد تكون وبيلة على المجتمع ويوجهها وجهة أخرى ؟ ومن الواضح إذن ان يتوسع علم النفس حتى يشمل قضايا الاجتماع والتعـامل بين الناس ، أو لا بد للجانب الانساني من علم الطب أن يهتم على أقل تقدير بطبيعة الفرد الاجتماعيـة . ومن الباطل أن نقترح « مذهباً » معيناً للتحليل النفسي (بغية حل « الصراعات الأساسية » عند الفرد) ما لم نتبين تلك المنازعات التي تتجسد في أمراضنا وندرسها من منبعها وفي أوسع علاقاتها .

المخيلة الاضفائية

(رائز « رورشاخ » Rorschach)

يقول مونتاين montaigne : كل بادرة تبدر منك تكشف عن خبيئة نفسك » . ونضيف اليوم : أن ادراكك يماثل حركاتك ويكشف أيضاً عن خبيئة نفسك . أي أن شخصيتك تحدّد باسلوب ادراكها كما تحدّد حسب حركاتك وتصرفاتك . ولم يقتصر علم النفس المعاصر على القول بأن الادراك لا يقل عن الحركة افصاحاً عن الفرد . بل أثبت أيضاً أن فعل الادراك تصاحبه دائماً بادرة حركية .

المبـــدأ هو إذن : « قل لي كيف ترى الأشياء أقل لك من أنت » . وأوضح مثال عليه أو اشهر تطبيق له هو اختبار « رورشاخ » الذي وُضع منـــذ قرابة خمسين عاماً واشتمل على عشر بقع كبيرة من الحبر الرمادي أو الملوّن احدثها صاحبها بعد ثني صفحة الورق فكانت متناظرة فيما بينهـا . وكل بقعة منها توحي اشكالاً معينة بعض التعيين لكنها لا تصوّر شيئاً واضحاً . ولك أن تمعن النظر فيها كيفما تشاء وأن تقلّبها من جميع وجوهها وأن تعلّق عليها كما يطيب لك وأن تقول فيها ما توحي اليك من افكار وأن تشبهها بما تريد . وعندئذ يكون الراصد قد سجّل اجوبتك تسجيلاً دقيقاً وجمع العناصر الرئيسية « لصورتك النفسية » . وما هـــذا بالسحر ولا بالتنجيم وان كانت مظاهر التجربة كفيلة باستهواء الجمهور الذي تغريه الخوارق ويميل الى اعتبار

العالم النفسي أشبه بالمنجم . كل ما يفعله الطبيب هو أن يشرح شرحاً معقولاً تلك التعليقات غير المعقولة التي استلهمتها من الأشكال المعروضة بين يديك . وتؤلف هــــذه البقع العشر الكبرى التي قمت بتحقيقها وتفسيرها ، عناصر « قضيتك » . حينئذ تتضح نواياك ، وتعترف أنت بكل شيء وان ظننت انك لم تفعل سوى تخمين بعض الصور الغريبة المماثلة لتلك الرسوم التي تتراءى لك في الغيوم العابرة أو تلك الأشكال التي كان يستشفها ليوناردو دافنشي في بقع الجدران البالية . وكأن الأقدار أو « النزوات » الطبيعية قد نصبت لك شركاً أو ما يشبه الشرك ، تضفي عليه معالم شخصيتك ، أو أخص ما تمتاز به من طباع أو ما تنفرد به من حالة نفسية . ومن هــــذا الاتفاق العجيب نشأت في ذهنك اشكال لا ارادية في ظاهرها ، لكن الوصف الذي تصفها به يكشف عن صلتك بالعالم الخارجي (أو عن هويتك) وعلى نحو أوفى ممـــا تظهره تصرفاتك الارادية . ينجم عن ذلك كله عدد من الرسوم أو مجموعة من صور الحيوان أو جملة من المشاعر المتضاربة تكون أنت صانعها الوحيد . أما البقعة الخبيثة فقد نفضت يدها من كل تبعة ولم تكن إلا وسيلة لمعرفتك . وبالتالي يفصل الراصد في أمرك فصلاً عادلاً استناداً الى ما اتيت به من أقوال. وقد يجزئ اولئك الذين يحرصون على اسرارهم ، او يحرصون على الظهور امام الناس باحسن ما يمكنهم الظهور .ولن يخفى على الراصد تحفظهم ولا ارتباكهم ولا سكوتهم .إذ يؤثر ذلك كله في اجوبتهم تأثيراً واضحاً وينم عن دخيلتهم. أما أولئك الذين احتاطوا لأمرهم واجابوا اجوبة كاذبة ، فيخيل اليهم أن الحكم الصادر فيهم انما يفصل في ملكة خيالهم فقط فيحترزون في مضمون اجوبتهم ، ولا يدور في خلدهم أن الاختبـــار يحسب حساباً خاصاً لبعض العناصر التي تستعصي على الرقابة الارادية . والفكرة الأصيلة عند هرمان رورشاخ هي أنه منذ البداية قد أولى أهمية بالغة لبنية الاجابة الشكلية أو نمط

الادراك ، كالردود العامة أو تجزئة التفاصيل ، أو الانتباه الى الألوان ، أو تخمين الحركة . أما المتحذلقون والحذرون والمخاتلون والمولعون بالكذب والتضليل فما لهم من مناص ، لأن الممتنع عن الاعتراف لا يسعه الامتناع عن ادراك الأشياء . ولقد أعدّ الاختبار حتى يداهم كل امرئ متلبساً بفعلته .

والابحاث الاختصاصية التي عقدت لدراسة رائز « روورشاخ » تُعدّ اليوم بالألوف ، حتى أصبح هذا الاختبار اجراء تقنياً وطيد الأركان تحددت معالمه تحديداً دقيقاً . وهو يقتضي تدريباً جاداً وممارسة كثيفة لأن الكفاءة في علم النفس لا ترتجل ارتجالاً . ومن حسن الطالع أن تنطوي هذه العملية على الكثير من الصعوبات التي تثبط من همة الهواة ، الذين لا حصر لهم ولا همّ لهم سوى الوصول الى « وصفات » بسيطة . والحق أن رائز « روورشاخ » لا يمكن أن تتداوله جميع الأيدي بيسر وسهولة .

انما الذي يبعث على الدهشة أمام هـــذا العدد العديد من الآثار التي عكفت على دراسة الجوانب المختلفة لرائز « روورشاخ » هو أنه لم يصنّف كتاب يُذكر في موضوع أسسه النظرية . ولقـــد كشف ايفالدبوهم Ewald Bohm النقاب عن هذه الثغرة ، وتعجل في اقتراح دراسة « غشطالطية » (شكلية) له ، وأسف لعدم توفر باحث واحد طبّق هذا الأسلوب من البحث تطبيقاً جاداً . كيف تنشأ الصورة التي تناولها التفسير ؟ وكيف حدث عند الشخص المعاين ذلك الانتقال من الادراك الى التفسير ؟ وما قيمة مفهوم الاضفاء (القريب من مفهوم « التعبير » والمختلف عنه) الذي استخدموه عادة في تحديد مبدأ الاختبار ولم يتوسع أحد في تحليله على الاطلاق ؟ أما ايفالدبوهم فقد عمـــد الى

فكرة « اختيار الانطباعات » ، وهو الاصطفاء الذي يظهر بصورة سلبية من خلال « رقابة » Censure الصور غير المرغوب فيها . أي أنه لا يرى إلا « ما يريد أن يراه » نزولاً عند رغبة تصدر عن ارادة مركزية . لكن مفهوم « الرقابة » التي لا تقرّ الا مايلائمها تحملنا على الافتراض انها تتمتع أيضاً بقدرة خفية على ادراك الأشياء وتمييزها والحكم على ما يُستهجن منها . ولا يسعنا في هذا الصدد سوى أن نردّ القارىء الى صفحات سارتر في كتابه « الوجود والعدم » وفيها يتناول مفهوم الرقابة بالنقد والتحليل . غير أن هذه المسائل ، على أهميتها، لا تقف حجر عثرة أمام الممارس. فالأمور النظرية يمكن معالجتها في وقت لاحق . وهو في عمله اليومي لا يبالي بكيفية اعداد الاجابات : حسْبه أن يستند الى قواعد تجريبية تدلّه مسبقاً على الخصائص النفسية التي تتجاوب عادة مع بنية معينة يشير اليها « البروتوكول » (الملحق)؛ ويكفيه استقصاء احصائي صرف لوضع هذه القواعد . فاما أن تكون نقطة الانطلاق من عدة « ملاحق » لرورشاخ تبين أوجه شبه واضحة وتكشف عن استعداد نفسي واحد ، وأما ، على العكس من ذلك ، ان يعزل الراصد زمر معينة من الاصابات ثم يستوضح فيما إذا كانت هذه الزمرة متمثلة في بنية ثابتة ونموذجية في اختبار « رورشاخ » . وواضح أن هذه المقارنات التجريبية لا تملك دقة القوانين الفيزيائية ولا يمكن الاستفادة منها والتعويل عليها بصورة آلية بل يبقى نصيب الحدس فيها كبيراً . لكنها توجه التشخيص توجيهاً معيناً ومنتظماً بحيث تغدو ممارسة الرائز أقرب الى العمل « التقني » الصرف . فليس من شأن الراصد أن ينظر في نشأة الاجابة ولا في الوسيلة التي توسل بها المريض لينتقل من الادراك الى التفسير ثم الى الصيغة اللفظية للتفسير ، فهو لا يهتم اطلاقاً بكل ما يسبق الاجابة لأنها أمور لا تتيسر الاحاطة بها احاطة ثابتة . والاجابة عنده هي بمثابة « المادة الأولى » وتبعاً لطريقة محددة يقوم التحليل بعزل خصائصها الأساسية

ونقلها الى البروتوكول » (الملحق) على هيئة رموز أو مصطلحات مختزلة . يتركز التحليل اذن على الأشكال والبنى الواضحة ولا يأبه لسوابقها الغامضة ، وبهذا تكون العملية أقرب الى التطبيق والمران ويصبح الرائز وسيلة غير شخصية ومن خلالها يتوخى التحليل العملي أن يرسي أحكامه على قواعد عملية .

كان رائز بينه وسيمون Binet et simon يرمي الى قياس الذكاء ، أما رائز « روزشاخ » فانه لا يستهدف القياس لكنه يريد أن يدعم التشخيص النفسي بما هو أفضل من القياس الكمي ، ملتزماً الدقة والحياد في طريقة عملية تبدو وكأنها هي التي أفضت الى النتائج وأملتها على الطبيب الراصد . فاذا ما عهدنا بملحق واحد من ملاحق «روزشاخ» الى عدد من التقنيين المؤهلين تأهيلاً كافياً ، توصلنا الى تعليقات متشابهة بيّناً . غير أن التشخيص النفسي عامة هو من قبيل الانطباع الشخصي ، والتخمين الخاص . والظاهر أن استعمال الروائز يخفف من تأثير هذا المظهر الحدسي عند عالم النفس ولا يقضي عليه . واملنا كبير ، على كل حال : ان يكون لآراء الاطباء قاسم مشترك قابل للقياس الكمي . وقتئذ يكون بمقدورنا مقارنة النتائج والموازنة بينها ولن تشوبها شائبة الغرور أو التفنن الفردي . ثم ان عالم النفس ، حين يخضع « اشخاص تجربته » لمعاينة دقيقة منظمة ، يجعل سلوكهم يكتسب شكلاً موضوعياً في ظروف متماثلة . وبذلك يحصل على مادة يستطيع ان يتحدث عنها بدقة كافية كا يستطيع العمل بموجبها استناد الى الوثائق .

ولعلنا قادرون على تعليل هذا الاستخدام الكثيف للروائز بحاجة العلم الى تحديد موضوعه وتأكيده . ولا يجوز لنا ان نتجاهل بعض الأمور المتعلقة بالناحية الاجتماعية للطب ، والتي توضح لنا جانباً هاماً من جوانب طريقة الاختبارات . وحسبك ان تلقي نظرة تاريخية سريعة حتى تدرك ان اكتشاف

الروائز وتكاثرها قد واكبا توسع علم النفس في تطبيقاته الاجتماعية . بل لعلنا نستطيع القول والتأكيد بان طريقة الروائز قد فرضت على علم النفس نظراً لصلته المباشرة بالخدمات الاجتماعية التي أسندت اليه .

فقد استقر الرأي ، في أيامنا ، على استشارة الطبيب النفسي في العديد من القرارات التي لم تكن من اختصاصه قبل قرن من الزمان ، سواء في موضوع التربية او التوجيه المهني ، او توزيع العمل داخل المصنع أو صلاحية المرء للزواج أو مسؤوليته امام القانون او براءته . فما من وثيقة اجتماعية هامة في يومنا هذا إلا قرنت بشهادة طبية أو تقرير من الخبير . وصار عالم النفس (او الطبيب النفسي) مستشاراً عاماً وخبيراً لا يستغني عنه القضاة في اصدار حكمهم . ففي الدول الحديثة ، يعترف القانون بان يكون المذنب انساناً مريضاً . ومن شأن الطبيب ، أو من جملة اختصاصاته ، ان يقرر فيما إذا كان المجرم يستحق السجن أو المشفى . وهذا لا يغير من سلطة الشرائع شيئاً لأن المجتمع ينبذ الشخص غير المسؤول ويندد به تماماً كما يفعل مع المذنب المسؤول . لكن تدخل الطبيب قد يغيّر من الوضع الشخصي للجاني وقد يعتبره ، عند الاقتضاء ، قابلاً للتوبة والندامة . بل ربما ابطل المرض ضرورة القصاص ، لأن المرض في حد ذاته ضرب من القصاص. وكم من امرىء يُعامل اليوم معاملة المريض وربما كان نصيبه العقاب الصارم فيما مضى من الأيام . بذلك يتوفر للمجتمع ما يشبه راحة الضمير ، فهو لم يعد يحرق السحرة والممسوسين بل راح يُعنى بهم بوصفهم « اناساً شواذ » . أو بتعبير آخر ، كلما ارادت الدولة ان تهتدي بهدي العقل ، كانت اميل الى اعتبار الجنوح اثراً من آثار الضلالة القابلة للعلاج أو « الاصلاح »(ولو كنا على يقين بان وسائل العقاب القديمة لا تزال على حالها في ايامنا لكنها متخفية بخبث ودهاء خلف هذه

المسميات الحديثة) . والثابت في اوضاعنا الاجتماعية الراهنة ان لدينا سجوناً ومشافي وان هناك مذنبين ومرضى وانما نميز بين اولئك الذين حق عليهم العقاب (لأنهم اصحاء) وبين هؤلاء الذين لا نريد لهم ان يكونوا ضحية سقمهم (لأنهم كانوا فعلاً ضحية اصابتهم) . ومهمة الطبيب ليست بالأمر اليسير وعليه ان يفرّق بين السليم والسقيم . والسؤال هنا : هل يملك الطبيب من المعايير ما يتيح له ان يفصل في الأمر ؟ ومع ذلك ، لا بد له من ان يتظاهر كما لو كان يملك حقاً مثل هذه المعايير . فقد يُكلف بتشخيص وهو يعلم ان قرار المحكمة منوط به مباشرة ، فيكون تشخيص الطبيب حكماً قضائياً مسبقاً. وعليه ان يتسم بالوضوح والدقة والثقة والطمأنينة التي هي من خصائص العلم اليقين . فالقاضي يستند الى خبرة العالم ، وعلى هذا العالم ان يعتمد على معرفته الخاصة . فاذا افتقرت هذه المعرفة الى الدعامة العلمية كانت اقرب الى التخمين المتعثر والظن الذي يقبل الاعتراض . فلا غرو والحالة هذه ، ان يسعى الطبيب النفسي المكلف بالتحكيم ، الى ان يلتمس الوسائل التي تعينه على القيام بمثل ذلك التحكيم المحايد . ولقد وفرت له الروائز سنداً مدعوماً بالآلة ، وكانت له عوناً كبيراً ، فيلقي عليها مسؤوليته ويتخلص من حيرته . وهو لم يعد يتلمس طريقه متردداً ، ولم يعد تشخيصه نتيجة رأي خاص قابل للطعن ، لأن معطيات الرائز تؤلف وقائع موضوعية توجه افكاره بأناة ورفق نحو النتائج التي « تملى » عليه املاء . ويحق للطبيب آنئذ ان يظهر بمظهر الناطق المحايد بلسان العلم ، كما كان القاضي الناطق المحايد بلسان القوانين والشرائع . ومن هنا نشأ هذا الاعتقاد الباطل بصواب الرائز كأن الاختبار النفسي قد أمسى عملاً سهلاً على غرار القياس الفيزيائي البسيط ، وكأن العالم خوفاً من الاسراف في ناحية (إذا هو افسح المجال للتميّز والعقد النفسية والأحقاد) يرتمي في الاسراف المقابل (اي يرضخ رضوخاً تاماً للنتائج التي

تكاد ان تكون آلية لأنها نجمت عن عملية منتظمة ! . وبالتالي يكون شأن هذا الخبير شأن القاضي الذي يلجأ الى « التحكيم الالهي » أو الاستخارة خشية ان يتأثر حكمه ببعض العوامل الشخصية . وفي ذلك مضيعة للتفكير الذي لا يستطيع ان يتقدم قيد انملة ، بل يضل ويزيغ في جميع ما يهدر من جهد بغية تفادي الأحكام الكيفية . وفي ذلك ايضاً تقييد للعقل وتنازل عن سلطته حتى يتغلب على اعتراض ناشيء من ذاته . واغرب ما في الأمر انك تلقى في هذه الوسيلة الآلية نقاط الضعف ذاتها التي اراد العالم ان يتجنبها . لأن الروائز غالباً ما ينطوي على جميع تلك الصفات التي انكرها العالم . فهي تظهر نيابة عنه ، اشبه بتلك الآلة التي يحدثنا عنها كافكا في قصته « مدرسة الاصلاح » .

إلا ان الأمور فعلا لا تذهب هذا المذهب البعيد . وانا لم اقصد من كلامي سوى الاشارة الى بعض الاتجاهات والميول والى اسبابها الاجتماعية . والواقع ان الروائز لا تبلغ ابداً مثل تلك السلطة المطلقة ولا يتخلى العلماء عن حيرتهم وترددهم بمثل تلك السهولة . لابد لهم اولاً من ان يدركوا حدود الروائز الضيقة كلما ازداد دقة ووضوحاً ، وعليهم إذن ان يضموا مجموعة من الروائز لايكشف كل منها الا عن جانب واحد من جوانب الشخصية . وهذا العدد العديد من الاختبارات برهان واضح على ضيق مجال كل منها . ولا بد لهم ، ثانياً ، من ان يدركوا عجزهم عن بلوغ الحقيقة القصوى مهما تنوعت وجهات نظرهم ، ووسائلهم في التغلب على الصعوبات . والحق ان علماء الحياة يقنعون عادة بالمعرفة التقريبية ، ولا يريد عالم النفس ان يكون اوفر منهم حظاً . حسبه من الناحية العملية ان يصل الى نتائج مقاربة وان يعوّل عليها ، اذا لم

تكون نسبة الخطأ فيها كبيرة ، حين يتخذ اخطر قراراته . يكفيه التشخيص « المحتمل » من اجل اداء خدمات لا يستهان بها .

وإذا ظننت بان الراصد يزول تماماً خلف الآلية الموضوعيـة للرائز ، فانت واهم . وافضل الاختصاصيين في اختبار « رورشاخ » هم اول من ينوهون بالجانب الشخصي الذي ينطوي عليه التشخيص . الرائز وحـده لا يفصح عن شيء ، والتشخيص لايتم بصورة آلية . وكذلك لابد من تدخل الراصد ... لأن « البروتوكول » لا يتجاوب تجاوباً دقيقاً مع كل اشارة واضحة ودقيقة ، وهذه الدقة امر وهمي . واليك بعض الملاحظات السـديدة التي اوردها ايفالد بوهم محذراً العلماء الشباب من اعطاء الرائز مضموناً سحـرياً خارقاً . كتب يقول : « ليس هذا الاختبار مجرد اجراء آلي ، ولا يمكنك ان ترى في عناصره الشكلية ما يشبه تفسير « كتاب الأحلام المصري » . بل لعلك لا تجد في علم الأحلام الموضوعي مثل هذه المفاتيح . فلكل عنصر من عناصر الرائز قيمته التشخيصية بوصفه احد الأعراض في حالة معينة . وهذه القيمة ليست مقداراً ثابتاً يصح في جميع الحالات . بل هي ، على العكس من ذلك، متقلبة من حالة الى اخرى حسب علاقتها بمجموع الصورة . وحق لكثير من المؤلفين ان ينبهوا الى هذا الموضوع بقولهـم ان « بروتوكول » رورشاخ هو ايضاً كلاً اي « جشطالط » لايجوز فصل عناصره للنظر فيها منعزلة . لهذا قال بعض علماء النفس من اصحاب النزعة الآلية ان الرائز « غير علمي » لأنهم وجدوا مشقة في تحليل البنية الكلية تحليلاً دؤوباً ، وارادوا بالحقيقة العلمية تلك التي تـقرر دفعة واحدة وبدقة صارمة كما هي الحال في الفيزياء الرياضية . لكننـا في علم النفس لا يتيسـر لنا التفكير بلغة الفيزياء » .

وها نحن اولاء نعود ثانية الى « دائرة التفسير » التي تحدث عنها ياسبرز ايضاً في كتابه « علم الأمراض النفسية العام » . فكل جزئية نرصدها ينبغي لنا ان نقرنها بالمجموع ، ومن ثم نفسر المجموع في ضوء كل مكتسب جزئي جديد . وذلك عمل لا ينتهي (لأن دائرة التفسير لا تغلق ابداً) لكنه نافع غاية النفع . وبدلا من ان يزول دور الشارح فانه يزداد شدة وتأثيراً (بمعنى ان الشارح رجل غير معصوم ، ويعوّل على خبرته الخاصة وهو في قرارة نفسه عرضة للظن والارتباك) . فلا يحق للراصد ان يتجاهل جانب الابداع في عمله لكنه ابداع لا ينطق عن الهوى ، غايته توضيح ما تتضمن اجوبة الشخص الذي يرصده من معاني ومعطيات خاصة . وانطلاقاً من هذه المعاني والمعطيات يستنبط الخبير البنيات الثابتة التي تحدد كياناً نفسياً معيناً . فالرائز يستهدف الادراك المباشر ، لكن هذا الادراك سرعان ما يزول ويتشوّه . اذ ينبغي للشخص اولا ان يعرب عما ادرك في اللوحة وان يفسر ما يداخله من شعور في « اللغة الشائعة » ثم يعلق الراصد في لغة العلم على هذا الحديث « الساذج » وبالتالي كان التشخيص « ابداعاً » من الدرجة الثانية يقوم على الابداع الاول الماثل في اجابة الشخص . وهذا ما يسمى اليه النقد في نطاق الادب (واعني به النقد المحص الذي يحاول استكشاف ما تتضمنه النصوص المدروسة من معاني خفيت على معرفة الكاتب الواعية) . اضف الى ذلك ان مصطلحات علم النفس ودلالاتها المتقلبة لا تقل غرابة عن الصيغ المعروفة في لغة النقد ، لأن المفاهيم العامة المستخدمة في كتابة التشخيص تعتمد الآراء النظرية المختلفة . ومنذ ان وُجد رائز « رورشاخ » تحولت مجموعة المصطلحات التي الحقت به تحولا كبيراً . كان هرمان رورشاخ يأخذ بتصنيف « يونغ » jung ويشخص نماذج « الرجع الذاتي » zésonance intime الى فريقين : الاول يتجه نحو الخارج extratensif والثاني ينكفيء على ذاته introverti ثم انه بقي اميناً

على التداعي النفسي associatiomiste الذي تلقاه من استاذه اوجين بلويلر bleuler . ومن بعده استخدم آخرون الرائز بعينه يهديهم الى النماذج التي وضعها فرويد الشرجي anal . والفوهي oral والتناسلي génital : كذلك استقصى غيرهم من العلماء (ووجدوا) نماذج بنيوية من خلال الرائز متجاوبة مع تلك التي جاء بها كريتشمر Ketschmer . وانا قمين باننا لو عدنا الى النماذج المدرسية المعروفة (الدموي والصفراوي وما اشبه) لانساق اليها اختبار « رورشاخ » . ونحن لا نتجني باللائمة على الرائز بالذات الذي يكشف النقاب عن حقيقتنا النفسية كما تفعل كل حركة من حركاتنا وكل عبارة نتفوه بها ، انما نلوم تلك المفاهيم المتباينة التي ننشئها ونستعين بها للافصاح عن هذه الحقيقة :

وهذا ما يطمئن أولئك الذين يتولاهم الجزع إذاعرض لهم راصد غريب يريد أن ينفذ في قرارة نفوسهم وأن ينقب عن خفاياها وأن يجردهم من مكامن سرّهم ، فالرائز ينمّ عنهم كما تنم عنهم تصرفاتهم . ولكن لا بد لهذه الحقيقة النفسية الواضحة التي تُعرض عرضاً تاماً على ملأ من الشهود ، من أن تُصاغ وتُفسر من قبل هؤلاء الشهود حتى ترقى الى مرتبة العلم الصحيح . الا أن معرفة الراصد منطوية دائماً على شيء من القسر والالتواء لأنها منحدرة من تصانيف ومقولات شكلية مسبقة الصنع . ففي كل لحظة نحن نفشي جميع أسرارنا لكننا في لحظة نختلف فيما بيننا بسبب سوء الفهم (فالحياة اليومية ، بغض النظر عن كل ادعاء علمي ، منطوية دائماً على مثل هذا الفهم القابل للخطأ وهذا التخمين الذي يتلمس سبيله ولكن في ميدان المشاكل الخاصة والعارضة). فلو اردنا ان نحمي انفسنا عن عيون الرقباء ، لكانت تلك المذاهب النظرية المسرفة في انسجامها والتي تزعم الفصل في امرنا ، أحفظ لأسرارنا من كل ما نحتال به من وسائل التكتم التي هي أدعى الى الهزل والسخرية ، اننا دائماً

نتردد بين النور والظلمة . اما اولئك الذين يغيظهم (أو يفرحهم) الكشف عن سريرتهم فبوسعنا ان نثبت لهم دائما انهم يظلون في الواقع طي الكتمان ، وأما أولئك الذين يغيظهم (أو يفرحهم) البقاء في طي الكتمان ، فبوسعنا ان نثبت لهم دائماً انهم يفضحون ما بأنفسهم ، شاؤوا ام أبوا .

وحول موضوع القناع والتخفي في رائز رورشاخ عقد رولان كون Kuhn دراسة ، تقدم لنا نموذجاً بارعاً للمقارنة بين الجزئية التي بمثابة العرض والسياق الاجمالي ، ما هو مضمون البحث ؟ يتناول الكتاب ، من جملة ألفي شخص ونيف تم اختبارهم برائز « رورشاخ » ، فئة قليلة لا يتجاوز عددها الواحد والثلاثين تخيل اليها أنها ترى أقنعة في بعض البقع المعروضة عليها . فما هي البنية النفسية التي تشير اليها هذه الاجابة؟ وما هو موقف صاحبها من الواقع ؟ ذلك هو الموضوع الذي عكف كون Kuhn على دراسته . وفي بعض الحالات النموذجية ينطلق تحليل المؤلف من الاجابة المعبرة ثم يأخذ بتمحيص سيرة المريض كلها مدللا بذلك على الفائدة التي يمكننا ان نجنيها اذا لم نقتصر على المعطيات التي يوفرها الرائز بل نتخذه دليلا او عوناً من اجل ايضاح او تعليل الظروف او الاوضاع التي عاشها المريض . ومعنى ذلك ان التعليق لا يعتمد فقط على « البروتوكول » بل يتناول مجموعة متنوعة من الوثائق بالاضافة الى الرائز . وتتجلى شخصية الطبيب في هذا التعليق بكل ما يتمتع به من احساس مرهف وثقافة عامة ومعرفة فلسفية .

والظاهر ان رولان كون عندما اخذ يدرس القناع من ناحية نفسية استناداً الى اختبار « رورشاخ » ، قد حبس نفسه في اطار منهجي ضيق . وليس في ذلك اجحاف . وانا ارى في هذا التحديد ما يضمن النظام والدقة

في موضوع يمكن ان يخوض فيه المرء من عدة نواحي ، وكل دراسة عامة في هذا المجال لا تخلو من التشتت والغموض . ولا يعني ذلك ان رولان كون لم ينتفع بما اقتبسه من معطيات الاتنوغرافيا (علم الاجناس البشرية) وتاريخ الاساطير وكذلك التاريخ الادبي . كل ما في الامر انه اورد هذه المعطيات في بحثه بوصفها معرفة اضافية بعد ان اوضح ، في نطاق اختصاصه ، جملة من الوقائع الاولية .

ولقد عالج المؤلف ادراك الشكل المقنع في احدى لوحات الرائز كاحدى المعطيات « الاصلية » . وكان غاستون باشلار Bachelard في مقدمته الرائعة للكتاب قد نوّه باهمية الدراسة الفينومنولوجية للقناع التي لا تنطلق من القناع الواقعي (مشيراً بذلك الى الرغبة العادية المعروفة في التخفي وهي لا تستند الى جدلية غنية) بل تنطلق من اقنعة وهمية وضمنية اخذت تؤثر في روع المريض . حينئذ نستطيع ان نلمس لمس اليد ما يخامر الشخص من رغبة في القناع (او تخوف منه) ، ومحاولته الناشئة في الاستعانة به . والى جانب الرغبات الحالمة في التخفي هناك هواجس مخيفة لا يلحّ عليها « باشلار » خلافاً لرولان كون الذي يتناولها بالتحليل الدقيق . فالقناع انما يعني الجزع والاغراء على حد سواء ؛ ينكره الشخص ويهابه ، لكنه لايقوى على التخلي عنه . بل يخشى من تلقاء ذاته صوراً مقنّعة ، الغاية منها ان يدخل الروع في قرارة نفسه وان يغتنم هذه المناسبة للتغلب على خوفه .

والظاهرة التي يدرسها رائز «رورشاخ» تقع على تلك التخوم الغامضة التي لا يميز فيها الشخص تمييزاً واضحاً بين صورته الذاتية وبين الصورة التي يقدمها له العالم الخارجي . وحينئذ ينبغي لنا أن نعطي مفهوم « الاضفاء » Projéction معنى مزدوجاً : فالصورة التي عثرتُ عليها في البقعة هي ذاتي

كما تم اختفاؤها على العالم الخارجي . لكنها أيضاً صورة العـــالم الخارجي التي اسقطت على قرارة نفسي ، وبالتالي يحق لنا القول : أن عوامل الاندماج والمطابقة تتداخل هنا مع عامل الضيـــاع ، ولن يسهل علينا التفريق بين ما هو خاص بالشخص ، وما هو خاص بالعـــالم الذي يتعامل معه . وفي هذه الحالة ، يتراءى لنا واقع معقد يزول فيه التميز بين الذاتي والموضوعي ويبدو الشخص عاجزاً عن الانفصال عما يحيط بـــه . فادراك الصورة المقنعة (أو انشاؤها) يتضمن إذن دلالة ملتبسة : انه يعني بداية سلوك التخفي يستخدم فيه الشخص القناع الذي تخيله ، كما يعني أيضاً علاقته بالعالم الخارجي فلا تظهر الذات بل الآخر . هذا القناع الذي اكتشفته في البقعة هل أضعه ضمناً على وجهي ؟ أم أنه هو الوجه المكشّر الذي يردني من العـــالم الخارجي الماثل أمامي ؟ هل هو نسخة مني وانعكاس لوجهي ؟ ام هو شريك اصطفيه وأقف منه موقف العداء ؟

كذلك تتحدد بعض المواقف النفسية الأساسية التي تتجاوب تجاوباً وثيقاً مع طريقة الادراك. ويبدو لنا – من خلال تحليل كون – ان المقولات « الشكلية » في رائز « رورشاخ » تنطوي على دلالات وجودية في غاية الدقة. إذ يشير المؤلف الى ان العلاقة بالصورة المدركة تتحول بتحول نمط الادراك . والذي يبدو لنا في الظاهر أنه تغيير بسيط بعـــالم الصورة هو أيضاً تغيير بالانطباع الذي تثيره ويعانيه الشخص . فاذا رأى القناع في مجموع الصورة ، حاول دائماً أن يطابق بين الصورة المدركة وبين وجهه مطابقة سحرية عجيبة. لكنه إذا رأى القناع في بعض جزئيات اللوحة ، كان معناه وجود علاقة بالواقع أقرب الى الموضوعيـــة والعقلانيـــة . فيشعر الشخص أنه مختلف عن القناع الذي ادركه ، فيسعى الى اقصائه وتجنب خطره ، ويبعده عن نفسه أو يجعله يتراجع القهقرى ...

علم النفس المعاصر ينفر من مفهوم « الأعماق » ، فاذا ما عرض له أسرع الى ملئه وبسطه فوق سطح واضح البينة سهل التفسير . فهو من حيث المبـــدأ لا يعترف بوجود الاسرار أو الظلال القاتمة . لكنه إذا حلل سلوك الناس اعترضت سبيله الظاهرة التالية وهي : ان الانســان كائن غريب يسعى دائماً الى التستر خلف القنـــاع والافادة من سحر التكتم والاختفاء . وتدل ابحاث كون Kuhn – وكذلك ابحاث فرويد ومجموع علم النفس المعاصر – على ان الانســان ، حين يجابه رغبة العالم النفسي في التوضيح والابانة ، يخضع دائماً الى رغبته المبهمة في اللجوء الى الغموض والغوص في الأعماق ، وان كان على يقين بان الراصد ينكر حقيقة هذه الأغوار . فهو يتشبث بها كما لو كان يملك كنزاً وهمياً . كل ما يرجو هو أن يتصرف بمظهره بحرية مطلقة : وأن ينظّم كما يهوى كيفية وجوده وغيابه ، وان يخفي عن نفسه حقيقته الذاتية ، وان يؤمن بوجود هاوية سحيقة في عالمه الداخلي ، ولو كان تصرفه هذا ضرباً من العبث . ومهما ندّد الراصد بهـــذه الرغبة التي تجعلنا نلوذ « بالأعماق » ووصفها بالسلوك البعيد عن الموضوعية والعقل ، فان هذا الحلم يبقى كامناً في جوانحنا ، مما يوفر لنا مادة غزيرة لدراسة الأحلام .

III

التحليل النفسي والأدب

١ ـ التحليل النفسي والادب

في عام ١٩٠٧ نشر فرويد مقالته حول « الهذيان والأحلام في رواية « غراديفا » للكاتب الدانمركي جانسن jensen وصدرت هذه الدراسة في الكراسة الأولى من أبحاثه « في علم النفس التطبيقي ». وكان التحليل النفسي قد عمدالى الآثار الأدبية منذ نشأته يوم كان لايزال يهيىء المقومات الأساسية لنظريته . ولم تكن غايته وقتئذ ان يقصر النهج التحليلي على النقد الأدبي فقط : وأكبر الظن أن فرويد قد أراد من وراء ذلك أن يتقدم بأدلة جديدة على صحة نظريته . فقد بدأ بشرح مرض الهستيريا ثم انتقل الى دراسة الأحلام وزلات اللسان والمزاح والجنسية ، فتوصل الى انشاء نظرية موحدة قابلة للتنقيح يمكن تطبيقها مباشرة ، فيما يزعم على الانسان السليم وكذلك على المريض بالعصاب névrose . وسرعان ما اعتقد أصحاب التحليل النفسي (وعلى رأسهم فرويد) أنهم قد بلغوا شأواً بعيداً في مضمار المعرفة ، وانهم يستطيعون اجراء تفسير شامل لجميع مظاهر الثقافة . وجهدوا في اثبات فائدة منهجهم وامكان استخدامه استخداماً ناجحاً في كل الميادين التي تتطلب ، فيما يبدو ، شرحاً نفسياً : كالآثار الفنية والأساطير والديانات والحياة الاجتماعية للأقوام البدائية ، وكذلك الحياة اليومية عند الشعوب المتحضرة . فليس بوسع أي نشاط انساني أو أية مؤسسة عامة أو أي انتاج خيالي أن يستعصي ، من حيث المبدأ ، على ذلك العلم الذي يرجع صُعُداً الى منابع السلوك الانساني

ونشأة العواطف والرغبات ، ويزعم أنه خليق أكثر من غيره من العلوم بمعرفة كل ما يحفز الناس الى العمل .

وفي روايه الدنماركي جانسن المسماة « غراديفا Gradiva تطالعك أحلام كثيرة مبثوثة في شتى صفحات الكتاب . فيبدأ فرويد باقامة البرهان على أن هذه الأحلام قابلة للتحليل النفسي وأنها تتوالى كما لو أن الكاتب الروائي قد اطلع ببصيرته على كيفية حدوثها وفق الصورة التي شرحها فرويد في في مبحثه « علم المنامات » الصادر في عام ١٩٠٠ ، فهذه القصة وما يواكبها من خيال ، انما تنهض دليلاً على صحة علم النفس : وتلك شهادة ثمينة ينتفي فيها كل تواطؤ مسبق لأن جانسن لم يطّلع على مؤلفات فرويد وعرف مع ذلك كيف يقيم العلاقة بين صور الأحلام وبين الرغبات المستترة . هذه العلاقة تساعد بآن واحد على كشف العواطف واخفائها ، وكان فرويد قد ألحّ عليها الحاحاً شديداً . وبذلك يلقى التحليل النفسي مزيداً من الدعم والتأييد ويثبت قيمته « الاجرائية » في مضمار هو أبعد ما يكون عن الفحص السريري للأمراض العصبية . وبالتالي تكون الفائدة قسمة مشتركة بين الأدب وعلم النفس . كذلك الأمر حين أراد فرويد في فترة لاحقة أن يطبّق الطريقة بعينها على قضايا علم الانسان (انتروبولوجيا) وعلم الاجتماع وراح يثبت أن التحليل النفسي قادر على القاء ضوء جديد على تطور المجتمع وأزمة الحضارة المعاصرة . وكان فرويد في أثناء ذلك يقتبس من علم الاجتماع وعلم السلالات (اتنولوجيا) مفاهيم يدرجها في نظرية التحليل النفسي . فصورة « العشيرة البدائية » horde primitive (التي يراها بعض الاختصاصيين في أيامنا بعيدة الاحتمال) لم تعد عنده من الأمور التي تحتاج الى الشرح والبرهان بل غدت في نظره المبدأ القديم لشرح تاريخي (نشوء النوع) للمغامرة الأوديبية وهي مغامرة

تتكرر في حياة كل فرد من الأفراد (إبان تطوره الخاص) . فالتحليل النفسي عندما أخذ يلتمس التطبيقات خارج نطاقه (المحصور في أمراض الهستيريا والعصاب) لم يقتصر على تقديم الشروح واقتراح التفاسير ، بل راح يقتطع لنفسه مادة ينتفع بها في بناء صرحه . فازداد ثراء ومعرفة بقدر ما ألقى من الأضواء الكاشفة على الموضوعات التي لا تنتمي اليه .

فإذا تساءلنا عن مساهمة التحليل النفسي في مضمار النقد الأدبي ، وجدنا أنفسنا مسوقين الى أن نعكس السؤال ونقول : ما هي العناصر التي أمكن للتحليل النفسي في فترة نشوئه أن يقتبسها من الأدب وأن يتمثلها في بنيته النظرية . فإذا كان الأدب ، ولو على نطاق ضيق ، أحد أركان التحليل النفسي ، فإن هذا الأخير حين يغدو أداة من أدوات النقد ، انما يرد الى الأدب أمانته ولن يكون دخيلاً عليه (كما قيل أحياناً) . لكنه ، من ناحية ثانية ، قد لا يحق له أن يغتصب مكانة المعرفة العلمية ، كما يفعل في الأغلب ، لأنه يتحدث حينئذ في لغة الأدب ولا يدري :

وربما كان من العبث ان ننكر على التحليل النفسي تلك الأصالة الفكرية التي قام عليها . والحق انه ما من تيار فكري إلا وجدنا له في التاريخ سوابق واصولاً ورواداً . ولو اننا امعنا النظر في معظم المذاهب الثورية لألفيناها في الأغلب تنظم تنظيما جريئاً وجديداً بعض العناصر السابقة والمتناثرة في شتى حقول الثقافة .

والواقع ان التحليل النفسي قد نشأ في بيئة فكرية كان يتعذر فيها فصل الأدب عن مجموعة المفاهيم العلمية والآراء المتداولة حول العلم . ثم ان هذه

الآراء التي ذهبت مذهباً معاكساً للفلسفات الميتافيزيائية ، كانت قد صيغت في درجة واسعة من العمومية بحيث غدت بمثابة الفلسفة البديلة . ونحن لن نبالغ ابداً في تقدير الأصداء البعيدة التي احدثتها نظرية داروين « في البلاد الناطقة باللغة الألمانية) وبخاصة على النحو الذي عرضها به الألماني هايكل Haeckel . فقد اولع الناس وقتئذ بالعلم ولعاً شديداً ، وبلغ من اعجابهم بمذهب التطور أن قال احد النقاد وهو الفرنسي فرديناند برونتيير brunetiére ان اول ما يجب على المعرفة الأدبية هو ان تضع تاريخاً لتطور الانواع الأدبية. واستخدمت نظرية التطور في آثار فرويد كقاعدة تاريخية امتدت فوقه دراسة نفسية للعواطف في حال نشوئها وتطورها ، فقد عزم فرويد على ان يستكمل في الميدان النفسي تلك الثورة العارمة (الشبيهة بثورة كوبرنيكوس) التي نهض بها داروين في مضمار علم الحيوان واراد ان يسبر اغوار المعرفة ولو كان في ذلك مساس بغرور الانسان وصلفه . ثم اضيفت فكرة اللاشعور الى نظرية داروين وذلك في اعقاب حكاية طويلة يصعب شرحها . فانت تعلم الأثر الذي احدثته فكرة اللاشعور في الأبحاث النفسية التي جاء بها اتباع جانسنيوس jansénius وكذلك في آراء لايبنتز Leibnitz . وهي لم تغب عن خاطر الفلاسفة في القرن الثامن عشر بل تجلّت جلاء اوضح عند خصومهم ، واعني بهم الرومانسيين الألمان ، ثم شوبنهاور وفون هارتمان Von Hartmann ونيتشه Nietzche . واخيراً ، وطوال القرن التاسع عشر تردد ذكر اللاشعور أو « ما تحت الشعور » على لسان الأطباء وعلماء النفس ممن عكفوا على دراسة ظواهر التنويم وازدواج الحياة النفسية واضطراب شخصية الانسان حتى قيل بحق ان التحليل النفسي هو احدى القمم الشامخة التي بلغها الأدب الرومانسي في القرن التاسع عشر ، لكنه ينبغي لنا ان نضيف مباشرة قولنا : ان « رومانسية » فرويد قد طوقت في اطار صلب

من العقلانية الوضعية ، بل اننا نرى فيها مزاجاً من الآراء لا يخلو من الدهشة والغرابة ، يسير فيها التفاؤل العلمي (أي الاعتقاد بتقدم العلوم ونمو المعارف) جنباً الى جنب مع التشاؤم الفيزيائي (القائل بان الدوافع الأساسية التي تحمل الانسان على العمل والتصرّف هي مجموعة من القوى الغامضة العشواء البهيمية والجشعة والعنيفة ...) فوضوح الرؤية عند الانسان أمر ممكن لكن الكائنات في قرارتها لا تعتمد على العقل . وليس من الثابت أن تكون الحياة دائماً طرفاً رابحاً في ذلك الصراع من أجل البقاء . هذه النظرة الى العالم هي في حقيقة أمرها ، احدى خصائص النزعة الوضعية التي اعقبت الرومانسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر : وعقيدة فرويد تشبه شبهاً كبيراً تلك العقيدة التي حدَت بالمفكر رونان Renan الى القول: «قد تكون الحقيقة في جوهرها أمراً يدعو الى الألم » (مما أثار سخط الشاعر الشاب كلوديل Cloudel واستنكاره الشديد) .

وربما طال بنا الحديث حول هذا المزاج الغريب الذي يضمّ بآن واحد فرحة الاكتشاف العلمي من جهة ، والشعور الفاجع الذي يسببه الوجه المظلم الكئيب للحقيقة المكتشفة من جهة ثانية . وقد نكون هنا أقرب الى تلك النزعة الصوفية المتشائمة والمطمئنة ـ التي ترى الشر في الكون وتعجز عن نهيه ـ وهي التي طبعت بميسمها عدداً كبيراً من المؤلفات الصادرة في « نهاية القرن » الماضي . وحسبنا الاشارة الى الجوّ الذي ظهرت فيه « النزعة الطبيعية » naturalisme في الأدب . لكن فرويد أياً كان الاغراء لا يستسلم لمثل هذه الفتنة المريرة . فهو قبل كل شيء طبيب يمارس مهنته ولا يصبر على البقاء مكتوف اليدين بل يريد أن يتوفّق في شفاء مرضاه . وعلى العلم أن يأخذ بيد الانسان وأن يمنحه مزيداً من القدرة والكفاءة ، كذلك لا بد للمعرفة النظرية التي

عكفت على درس المشكلات والصعوبات والعوائق التي تعترض سبيل البشر من أن يسمو صرحها في خدمة غاية عملية هي الوصول الى الدواء المفيد الناجع. والتحليل النفسي الذي أطلع على أهمية الغرائز وخطورتها ، انما يسعى الى تحويلها وتثقيفها واصلاحها والتحايل عليها حتى يتكيف الفرد مع طبيعته وثقافته . حينئذ قد تنشأ وحدة في الحياة – هي وحدة الكائن الذي يتمتع بالطاقة الحيوية والمعرفة على حد سواء – فتخف فيها وطأة التناقض المرهق – الذي ألمحنا اليه – بين وضوح المعرفة العقلانية وبين الغموض المخيف لتلك الطاقة التي اكتشفها العلم في قرارة الأشياء .

أوضح ما يميّز فلسفة فرويد في نهجها الفكري ، هو هذا التمزق الذي يباعد بين الإلزام العلمي المتفائل من جهة ، وبين حقيقة الغرائز الرهيبة من جهة ثانية ، ولا بد لهذا التمزق من أن يزول ويتجاوز ذاته بفضل الممارسة العملية . وهنا لا يسعنا التغاضي عن أوجه الشبه التي تجمع بين البنية الفكرية لكل من فرويد وماركس : لقد أراد الاثنان ان يقوما بعملهما في مضمار العلم وسعياً الى اكتشاف القاعدة الأساسية في أعماق الفرد والمجتمع ، فهي عندهما أمر خفي وفي غاية الخطورة لأنها الجوهر أو المادة الأولى التي تبيح للانسان أن يتصل بأقرانه وبيئته . وتبيّن لكل من فرويد وماركس أن خلف البنى الفوقية الوهمية ، هناك ركيزة بسيطة وعامة ، قد تكون دنيئة في ظاهرها . ألا وهي الحاجة بمعناها المعاشي والجنسي . ورأى الرجلان أن حضارة القرن التاسع عشر قد أخطأت حين أرادت أن تضلل الانسان الخاضع للحاجة (المعاشية والجنسية) فعرضت عليه حلولاً كاذبة فلم تشبع رغباته البدائية ولم تساعده على التحوّل (أو « التصعيد » كما يقول فرويد) بل على العكس من ذلك فرضت عليه أنواناً من الحرمان ومنعته من تلبية حاجاته التي ظلت

محافظة على خشونتها الأولى، فاستبقت قدرتها الرهيبة على الافساد والتشويش بدلاً من أن تتطور وقبعت على حالها خلف تلك الغلالة الرقيقة التي يتظاهر بها «عالم المتحضر». كان على الرجلين أن يندّدا بهذا التناقض الفاضح بين جوهر الانسان وظاهره: بين المراتب العليا (النفسية والاجتماعية) وبين «القوى الحقيقية» في الأعماق، بين الشعور الواضح وبين الغرائز اللاشعورية. فكان من الضرورة بمكان أن يحدث تغيير ما في الفرد والمجتمع. ولا يهدف الرجلان من وراء ذلك أن تطلق الغرائز من عقالها وأن تكون لها اليد العليا، ولا يريدان للمجتمع أن يكون أداة طيعة لاشباع الحاجات البهيمية الأولى. بل كانا يريدان للغرائز والحاجات أن ترقى بعد تلبيتها فوق المطالب البدائية وان يتمكن الانسان من ادراك حالة الملأ (واكاد أقول مع اللاهوتيين «البليروم» أي الحالة النهائية بدلاً من التمزق. وبذلك ترى كيف امكننا ان نساير الماركسية والفرويدية في بعض مسيرتها المشتركة، وان نصفها بنفس المصطلحات والتعابير، وافضى بنا الحديث، كما هو متوقع، الى تعابير دينية ذات دلالة دنيوية:

وطالما كنا في صدد موضوعات دينية اكتسبت دلالة دنيوية فلن يفوتني الكلام عن نص تأثر به فرويد تأثيراً عظيماً وقال عنه في «سيرة حياته» انه مهد له السبيل الى دراسة الطب. كان صاحبنا قبيل تخرجه من المدرسة الثانوية قد وقع على صفحة تصف الطبيعة، وتوهّم انهـا بقلم الشاعر غوته Goethe. والحق ان هذا النص المعروف الذي استشهد به هايكل Haeckel في مستهل كتابه «التاريخ الطبيعي للخليقة» لم يكن بقلم غوته بل بقلم اللاهوتي السويسري توبلر Topler.

ولا بأس من القاء نظرة على هذا النص الذي اشتهر بفضل ما اسند اليه من نسبة خاطئة. والفلسفة الطبيعية المتناثرة فيه قد اصطبغت بصبغة اسطورية، ووردت فيه تعابير متناقضة تحملنا على الاعتقاد بان الانسان مغمور في احضان الطبيعة خاضع لمشيئتها، لكن تفكيره الواعي يفصله عنها ويجعله عاجزاً عن ادراك الأسرار الغامضة التي تنطوي عليها الحياة العضوية. يقول النص :

« هذه الطبيعة تحيط بنا من كل جانب وتستوعبنا استيعاباً تاماً، فلا نستطيع الافلات منها، كما لا نقوى على سبر اغوارها. وهي تدفعنا بحركتها الدائبة، على غير علم منا، ونغوص في تيارها حتى يبلغ منا الاعياء كل مبلغ فنتحرر من قبضتها.

وهي ما تزال تنشيء كائنات جديدة لا ينضب معينها، فالواقع الراهن لم يكن من قبل، والماضي لن يعود اطلاقاً. كل ما فيهـا مستحدث جديد، وان ظلت طاقتها الأساسية على حالها.

ونحن نرتع في احضانها لكننا اغراب عليها، تبثنا شجونها في كل لحظة لكنها لا تكشف لنا عن مكامن سرها. ونبذل جهدنا للتغلب عليها، ولكن لا قبل لنا بها ».

أو كما قال الشاعر اللاتيني : « فيها نعيش وفيهـا نتحرك ». وانت ترى في هذا النص صورة للطبيعة الحاضرة التي لها ملء الحضور لكنها لا تزال مستعصية على الانسان. قوتها الخلاقة متميزة باسمى درجات الفهم والمنطق لكن عقلنا لا يرقى اليها. فهي تخدعنا وتهدينا على حد سواء؛ كل ذلك بوحي منها اغلق علينا ادراكه. وهي من خلالنا تسعى الى بلوغ ما تتطلع اليه من اهداف ومقاصد. ويستأنف النص :

«انها تخلق الحاجات ولا تستقر على حال، وكل حاجة نعمة من نعمائها سرعان ما تستوفى وسرعان ما تعود ثانية الى الوجود. واذا هي انشأت حاجة أخرى كانت منبعاً جديداً من منابع اللذة، لكنها لا تلبث ان تبلغ التوازن ... »

كان بودنا ان نعرض للنص بتمامه، وان ننقد الموازنات لشدة ما نرى

من تجاوب واضح اكيد بين الحماس الغنائي الوارد في هذا النص المكتوب في عام ١٧٨٠ ، وبين التأملات التي جاء بهـا فرويد في مبحثه المسمى « ميتا بسيكولوجي » (علم النفس الفوقي). ويقول لودفيج بنسفانغر Binswanger ان تفكير فرويد رغم جميع خصائصه الوضعية قد بقي في قرارته خاضعاً لتأثير تلك الصور الكبرى التي وضعت الطاقة الطبيعية ، واشاد بها الفلاسفة والشعراء الألمان في مطلع القرن التاسع عشر وكذلك اتباعهم الرومانسيون. بل يذهب بنسفانغر الى الرأي ان فرويد قد ظلّ طوال حياته وفياً لهذا النص الذي اطلع عليه في صدر شبابه . فلم يتحوّل قيد انملة عن ذلك التبجيل المقدّس الذي خصّ به طبيعة اسطورية ذات الحول والطول . لكنها خفية مجهولة .

ولم تكن الطبيعة التي اشاد بها كوبلر بعيدة عن تلك التي حدثنا عنها ديدرو Diderot في مقالته « احلام دالامبير » D'Alemdert . وكان فرويد شديد الاعجاب بالكاتب الفرنسي وقد شكر له صراحته عندما عالج واقع الرغبات والغرائز . ويذكرنا فرويد في العديد من المناسبات ان نظرية عقدة « اوديب » Oedipe بكاملها ماثلة بصورة مسبقة في هذه السطور التي حررها ديدرو وقال فيها :

« لو اننا ابقينا الشاب البدائي على سجيته فاحتفظ برعونته وضم بين جوانحه طيش الوليد الى عنف شهوات الرجل البالغ ، لقتل بابيه وضاجع امه » .

ويمكنك ان تطالع هذه الفقرة في الموسوعة الفرنسية ايضاً وفي المقالة التي خصّها ديدرو بفلسفة هوبز Hobbes . والعبارة التي بدت لفرويد صورة مسبقة لنظريته هي بالفعل تعليق على قول الفيلسوف الانكليزي : « يتصرف الرجل الشرير تصرف الغلام الذي بلغ اشدّه ، او تصرّف الرجـل الذي

لا يزال به اثر من رعونة الأطفال » . فالانسان الشرير اشبه بالطفل الذي بلغ اشدّه . وبذلــك نرى ان فرويد و بودلير لم يكونا اول من انكر على الطفولة براءتها .

تلك النظرة الموجزة الــتي القيناها على المصادر الفلسفية والأدبية لتفكير فرويد (أو سياقه) اتاحت لنا ان نعيد الى ذهن القاريء بعـض الجوانب الأساسية في علم النفس لديه .

ولسوف ندقق في هذه الجوانب بعد ان ننظر في اهداف التحليل النفسي ومقاصده (ومن باب اولى مقاصد فرويد بالذات) . وجدير بنـا ، باديء ذي بدء ، ان نشير الى رغبة فرويد في اخضاع الفنون جميعاً لقراءة وضعية positiviste وعقلانية (واكاد اقول تقليصية) .

والحق ان فرويد قد صّرح في عدة مناسبات عن تقديره البالـــغ للكتّاب والفنانين ممن مهدوا السبيل لنشأة تحليله النفـــي . لكنه اكدّ دائما البعد الفاصل بينه وبينهم ، والحّ على استبقاء هذا البعد حفاظاً على ذلـــك الطابع العلمي لأبحاثه . وغالباً ما وردت على السنة النقّاد تلك الملاحظة التي ابداها صاحبنا يوم احتفلوا بذكرى مرور سبعين عاماً عـلى ولادته ، فحيّاه أحد الخطباء بقوله انّه مكتشف اللا شعور وردّ عليه فرويد قائلا : « بل الشعراء والفلاسفة هم الذين اكتشفوا اللا شعور من قبلي ، أما أنا فقد انشأت المنهج العلمي الكفيل بدراسته » . وهذه عبارة في غاية الأهمية ومن عدة وجوه . فاذا اتفق لنا ان نرى في التحليل النفسي منهجاً يرمي الى الاعلاء من شأن اللا شعور و « اللا معقول » ، لكانت تلك الملاحظة قمينة بتذكيرنا

ان مدار البحث عند فرويد لم يكن فقط اثبات اللا شعور ولا اظهار أولويته ولا المطالبة بحقه اللا محدود في التعبير ، بل أن الذي حرص عليه فرويد كل الحرص هو اخضاع اللا شعور لاستقصاء منهجي وجمع أكبر كمية ممكنة من المعرفة العقلانية في صدده . أي أن اللا شعور ، بوصفه احدى المعطيات الانسانية العامة ، يجب عليه أن يمثل في حضرة الشعور المنشىء للموضوعية الذي مع ذلك لا يجعل من ذاته حكماً . وللمرة الأولى ، لا يريد الشعور ان يقضي على الشهوات. كل همه ان يرعى حرمتها وان يلقي عليها بعض الأضواء. لقد تأكد فرويد من وجود ذلك الجانب المظلم في حياة الفرد النفسية ، فعزم على توضيحه وشرح بنيته . وهو لم يقصد الى نشره وبسط نفوذه ، بل الى تقليص ساحته بعد ان يدرك ادراكاً واضحاً تلك الجوانب الخفية من شخصية الانسان .

وقصارى القول ، كل ما يريد فرويد هو ان ينشيء قولا علمياً جلياً يتناول هو اجس اللاشعور الغامضة ويعالج ذلك الصراع النفسي القابع في اعماق الصمت والظلام . فهو يريد انيسمعنا ما خفي علينا في حياتنا النفسية. وفي المقارنة بين العلم والفن تتحدد معالم كل منهما على نحو متبادل . اماالشعراء فهم يردون لنا قصة الغرائز في لغة بليغة ساحرة ، لكنهم لا يفصحون عن ماهيتها . وهم يوفرون للعالم مادة ممتازة حين يصورون المشاعر العنيفة تصويراً مؤثراً ويكسبونها دلالة شاملة . فالأدب يتقدم بالنماذج العامة التي تنتفع بها مصطلحات التحليل النفسي . وثمة مفاهيم كا « لنرجسية » (الولع بالذات) و « الصادية » (التنعم بعذاب الآخرين) و « المازوشيه » (تعذيب الذات) وعقدة « اوديب » ، كل هذه الأمور لا يدركها الناس حق الادراك ما لم ينطلقوا من الأسطورة أو المؤلف أو الأثر الأدبي الذين اشتهروا بهذا النمط

المعين من السلوك . فيكون موقع الكلام الشعري في تلك المنطقة المتوسطة التي تفصل بين العالم وبين تلك الطبيعة النفسية المجهولة التي لا بد لنا من تفسير اندفاعاتها . وليس الشاعر إلا بمثابة الرجل الذي تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه . ولقد وهب ، اكثر من اي انسان آخر ، القدرة على وصف حياته العاطفية . وهذا الامتياز يجعل منه ، في رأي فرويد ، صلة الوصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة . ولقد اتاه الله هذه الخبرة لانه استطاع ان يتغلب (تغلباً مؤقتاً أو دائماً) على بعض العوائق الداخلية ، فكان اقرب الى « منابع اللاشعور » من اي شخص آخر اقل منه موهبة . ولقد حباه الله بقوة البيان الى حد السحر والكمال ، فاستطاع ان يبسط امامنا وفي صيغة تصويرية تلك المعاني التي يتناولها العالم النفسي في جلاء العلم ووضوحه ، بوصفه المالك الوحيد للحقائق المنطقية الاستدلالية .

وهل في ذلك غضاضة على الشعر والشعراء ؟ اجل . لأن هذا التفوق الممنوح للقول العلمي وهذا الرأي الذي يقصر الشاعر على تزويد العلم « بمادة اولى » غامضة يتناولها بالتفسير ، كل هذا ينطوي على موقف يغض من الكلام الشعري ويرفع من شأن علم النفس ولغته القائمة على المحاكمة والتمحيص . من وجهة النظر هذه ، ليس الشاعر إلا انساناً يبدع الأحلام والرؤى ، مثله في ذلك مثل الفرد الحالم ، أو المصاب بالهذيان أو أي فرد آخر . ولسنا نجد مزيداً من العزاء والسلوان إذ قيل لنا بان التحليل النفسي قد يجرد الفن من رونقه وبهائه ، لكنه يضفي على وجودنا اليومي باسره مسحة شاملة من الشعر . فهو يحدثنا على طريقته عن شعر « ينظمه الناس جميعاً » ، لأنهم يسترسلون الى احلامهم ويستأنسون بها .

وللقضية جانب آخر . فالشعراء أنفسهم قد أعلنوا على الملأ انهم انما يعبرون عن تجاهل النفس . ولقد ارتضوا لأنفسهم ،وبملء إرادتهم ، ألا يكونوا سوى الأداة التي تجتازها نفحات علوية من قدرة خفية مجهولة . ولقد طاب لهم أن يعرّفوا الشعر بقولهم أنه الكلمة التي ينطق بها انسان واحد بلسان غيره . فقال فيكتور هوغو : « إن حدثتك عن ذاتي ،أفضيت ما في ذاتك ؛ كيف لا ترى هذا ؟ أيها الغبي الذي تتوهم اني غريب عنك » . كذلك رأى اندره بروتون أن : «الميزة الأصلية التي تميزت بها السريالية هي اعلانها مساواة الناس الأصحاء جميعاً في التعبير عن رسالة اللاشعور . وأن هذه الرسالة ، كما أكدت مراراً ، هي تراث مشترك يحق لأي فرد أن يطالب بنصيبه منه » ؛ فلم يفعل فرويد سوى أنه اعتبر الشاعر (وبخاصة الرومانسي) كما يريد الشاعر أن يعتبره الناس . فاذا كان مجرد صوت من أصوات الطبيعة ، تمكّن عالم النفس في شيء من التدبر والفطنة أن يطبق على اللغة الشعرية مناهج الفحص والتنقيب التي اختص بها والتي يراها وثيقة الصلة بعلوم الطبيعة .

وعندما يتناول التحليل بمنهجه العقلاني دراسة الأحلام والعصاب ـ وهواجس الشعراء ـ فهو في واقع الأمر ، اقرب الى الشرح والترجمة . غايته ان ينتقل من لغة الى أخرى ، اي من لغة الرموز الخفية الى لغة التفسير الواضحة ، ومعنى ذلك انه قادر على حل الرموز وابانتها والالمـام بلغة العواطف في مفرداتها وقواعدها وعبارتها واسـلوبها ، رغم المسافة الفاصلة بين الشعور واللاشعور . وكلما تقدمت هذه القراءة التحليلية كلما تناقص مجال اللغز والخفاء واصبح لكل شيء معناه المحدد وانتفت المصادفة والاتفاق في الحياة النفسية وتيسّر ارجاع العواطف . في نهـاية المطاف ، الى عمليات القوى الغريزية البدائية . كذلك يتابع التحليل تفسيره للمعاني من خلال كل ما قد يظهر ـ ولو مؤقتاً ـ من قبيل اللغو أو العبث أو الاعجاز . وربما خاب سعيه في بعض

الاحيان . لكن شروح فرويد التحليلية - في لحظات الالهام والتوفيق - لا تقتصر على اعادة المشاعر المركبة الى عناصرها البسيطة ، أو العواطف النبيلة الى عناصرها الدنيئة ، بل توضح عـــدداً لايستهان به من المقاصد والملاقات والمرامي البعيدة المعقدة . وتبقى الغـاية من وراء ذلك كله ، تفكيك الرموز خلافاً لما أوصى به غوته الذي اراد للرموز ان تبقى على حالها وان تعيش حرة طليقة ، بوصفها رمزاً . ولما كانت النزعة الفرويدية قد وحـدت بين الرموز واعراض الهستيريا (فكلاهما ضرب من التسوية أو التعبير المادي عن الشهوة التي حادت عن طريقها الطبيعي بتأثير ضرورات الرقابة) فان التحليل في نهاية المطاف يبذل قصارى جهده لفك الرموز . والرمز عند فرويد « تعبير غير مباشر » ولا بد لنا من خلاله ان نتعرف الى اول مقصد للشهوة ، أو اتجاهها الأصلي أو مرماها البدائي .

يبدأ المحلل في فترة اولى ، بتقصي عبارات الشاعر الرمزية والاسطورية وجمعها وابرازها ، ثم يسعى في فترة ثانية الى تفكيكها والكشف عن النوايا الصحيحة التي تم الاعراب عنها بطريقة غير مباشرة . معنى ذلك ان فرويد يدعو الشاعر الى ان يطلق العنان للاشعور ولكن في الاطار المحدد للتحليل النفسي كالتداعيات الحرة وسرد الاحـلام والرؤى . والغرض من العملية التالية كلها هو ان تتيح للشعور ان يسيطر سيطرة متدرجة على اللاشعور . يشبه فرويد هذا العمل بتجفيف المستنقعات الهولاندية . فمن الناحية العملية لا يكون التعبير الحر عن النزوات امراً مرغوباً فيه ما لم يوفر نصاً أو مناسبة للقراءة التحليلية التي تفسر الأحلام وتجعل الانسان الحالم يقف شيئاً فشيئاً على حقيقة مشاعره التي كان يجهلها . لهذا لم يكترث فرويد بالنزعة السريالية وان كانت قد اعلنت انتماءها اليه (ولعلها اطلعت على ابحاثه اطلاعاً سطحياً ، ولم تحسن فهمها) .

ولقد اصاب اميل بنفنيست بقوله : أن حيل التعبير (الذي يعزوه فرويد الى كبت العواطف والرغبات) تتجاوب تجاوباً واضحاً مع الصور الانشائية المعروفة في علم البلاغة والاستعارات التقليدية ، وان « رموز اللا شعور تستمد دلالتها وصعوبتها من تحولات مجازية » . فتكون الغاية من القراءة التحليلية ان تُعاد اللغـــة التصويرية الى معناها الحرفي ، وان تُردَّ الاستعارات والتشابيه الى اصولها الأولى،وبالتالي يزول « التكاثف العاطفي»، وترجع الأمور الى نصابهـا وتوضع اللفظة المتقدمـــة أو المتأخرة في مكانها الأصلي . فعالم التحليل رجل خبير في طرائق التعبير اللا شعوري ،ولا يأخذه الزخرف في الكلام ، بل يقف من البلاغة موقف الرجل الارهابي الذي يأمر الناس أن يكلموه كلاماً واضحاً (كما يقول جان بولهان poulhan في روايته « ازهار مدينة تارب ») فهو قد تعلّم الأسـاليب الغامضة حتى ينقلها من الظلمة الى النور مثلما فعل المبشرون اليسوعيون في القرن الثامن عشر عندما اخذوا يزاولون الطقوس الوثنية حتى يصرفوا الوثنيين عن دينهم ويحملوهم على اعتنـاق المسيحية . وربما ارتاب القاريء الظنون وقال متسائلاً : « ألا تكون هذه اللغة الخاصة المنسوبة الى اللا شعور . مع قواعدها وصورها البلاغية شكلاً متناظراً مع أسلوب التفسير الذي أخذ به العالم المحلّل ، أو كان الزم له من ظله ، أو كان القالب الذي أفرغ فيه » ؟

ففي باديء الأمر التمس فرويد من الأدب أن يوفّر له امثلة وشواهد على صحة الفرضيات التي تقـــدّم بها بوصفه طبيباً سريرياً . وتلتها فترة ثانية اجترأ فيها فرويد على تحليل فعل الابداع بالذات ظناً منه أنه سوف يقف على سر الأثر الفني ومكنه . ثم اشارت نصوصه المتأخرة الى بعض التراجع ، كما لو هاله ما قرأ من مزاعم نفر من تلاميذه ، فنجده يحرص على تحديد المجـــال

الذي يريد أن يطبق فيه منهجه تحديداً دقيقاً . وفي مستهل بحثه المسمى : « دوستويفسكي وجريمة قتل الوالدين » يبدأ بتمييز جوانب اربعة متباينة في شخصية الكاتب الروسي وهي : الشاعر ، والرجل المريض بالعصاب ، والمفكر الأخلاقي والانسان الخاطيء . ثم يبادر الى القول : « ومن سوء الطالع ان يقف التحليل النفسي عاجزاً امام شخصية الشاعر » أي أنه يعترف صراحة ، تجاه العمل الفني ، بعدم اختصاصه في الوقوف على جوهر الفن . فلن يتحدث إلا عن شخص المؤلف أي عن حقيقة نفسية مستترة خلف العمل الأدبي ، وهي سابقة له ولا تفيدنا الاحاطة بها في توضيح جوانب الانتاج الفني كلها . ويضيف فرويد قوله : « وانا نقع الآن على كثير من الخصائص التي أخذها الأثر الأدبي من شخصية الكاتب . فتطلعنا مثل هذه الأبحاث على العوامل التي اسهمت في نشوء المؤلفات وعلى المادة الأولى التي املتها الأقدار . وانه لعمل في غاية الروعة ان ندرس فعل القوانين النفسية العامة في هؤلاء الرجال العظام » . ويعود فرويد الى ميدانه الخاص – أي القوانين النفسية العامة –وينصرف متعمداً وبدون شرح عن تحليل «عبقرية المبدعين» (وكان اتباعه قد رأوا في ذلك ثغرة لا بدّ من ملئها) . فاذا وقفنا على الأسباب البعيدة التي سبقت الأثر الفني ، إلا اننا لا نفيد منها في فهم طبيعة هذا الأثر وتقديره حق قدره .

يقيّد إذن فرويد اختصاص التحليل النفسي كما يقيم للفن حدوده المرسومة . والظاهر انه كان يسعى الى عقد مهادنة بين الفن والتحليل النفسي ، أو اقامة حالة من عدم الاعتداء بينهما . فلا يتطاول التحليل على العبقرية الأدبية وتمتنع الفنون عن منافسة التحليل في عقر داره . والذي يبعث على الدهشة انه ينعت الفن والفلسفة

والدين بالتجرؤ على العلم (انظر : « محاضرات جديدة في التحليل النفسي).
وأقل هؤلاء الخصوم خطراً هو الفن، يقول فيه : « والفن في غالب الأحيان، كريم الخصال ، لا يؤذي ، غايته الوهم والخيال لا يعدل بها غاية أخرى . وهو لا يتطاول على الواقع إلا عند فئة قليلة من الأدباء ممن ملك عليهم الفن جوارحهم كما يقال » . وبذلك اخرج فرويد الفن من ميدان الواقع ، كما لو أن « المنبع اللا شعوري » الذي يصدر عنه لم يكن من الواقع في شيء . فالنشاط الفني عند صاحبنا هو التعبير عن رغبة . وهذه الرغبة لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه الى عالم الوهم والخيال . وانطلاقاً من هذا المفهوم الضيق للواقع لا يسند فرويد الى الفن سوى سلطان الوهم والخيال . الفن إذن هو استبدال الفرض الواقعي الذي عجز عنه الفنان بفرض خيالي .

وأغلب الظن أن فرويد قد اقام على هذا الرأي ولم يعدل عنه اطلاقاً. فاعتبر النشاط الفني تلبية بديلة، ولعلها أسوأ تلبية ممكنة للرغبات المكبوتة . كذلك نراه في مقالته حول الابداع الأدبي وأحلام اليقظة » (عام ١٩٠٩) يقول : « ينحو الفنان نحو الغلام الذي يلهو فيخلق عالماً وهمياً يحمله محمل الجد البالغ » أي أن الفن متعة ولهو ، يرجع في أصوله الى ماض سحيق ويتسم « بالنرجسية » . وفي مقالة أخرى حول « الطوطم والتحريم » يشبه فرويد النشاط الفني بالسحر لأن كلاً منهما يعتمد على قدرة الفكر الخارقة في اشباع الرغبات اشباعاً وهمياً . وحول هذا الطابع « التعويضي » للمتعة الجمالية لعلنا نقع في « المدخل الى التحليل النفسي » على أوضح نص له واعنفه . يقول فيه ما معناه ؛ لا يقوى الفنان على مجابهة الواقع والحصول على المنافع التي يسعى اليها . فيلوذ بعالم الوهم الذي يصرفه عن الحياة الواقعية . فإذا أصاب العمل

الفني بعض النجاح واقبل عليه الناس، كسب الفنان بهذه الوسيلة غير المباشرة ما عجز عن ادراكه مباشرة من « تبجيل وسلطان وغرام » . وفي مثل هذه الصيغة المبسّطة المبتسرة يعرض لنا فرويد ماتردد على لسان كثير من المفكرين في شيء من التحفظ والاحتراز حين قالوا بان الغاية من الانتاج الأدبي أن يكون صلة الوصل بين الأديب ومعاصريه . وهي صلة غير مباشرة بالقرّاء تابعة من تجربة فاشلة تمت بمعزل عن الواقع وفي نطاق الخيال . فلعل الفن (منذ النزعة الرومانسية على أقل تقدير) محاولة من محاولات «التعويض» تقوم مقام العلاقة الفاشلة بالناس والأشياء ، أو لعله أقرب الى عمل من أعمال الثأر لم يدركه صاحبه فارجأه .

والآن ما هي الأسباب التي دعت فرويد الى أن يذهب هذا المذهب من القسوة البالغة في تحليله الوضعي للفنون؟ وسوف أحاول بدوري أن أقف منه موقف المحلل النفسي لكي أشرح هذه الحملة الموجهة الى النشاط الفني . لقد حرص فرويد على البقاء في نطاق علمي صارم ، لكنه على بيّنة من ضعف موقفه . لأن التحليل النفسي لا يستطيع أن يقترح نموذجه الانساني إلا في بنية كلامية فيكون عرضة لأن يوضع في مصاف الأدباء والشعراء . وكان لزاماً على فرويد أن يؤكد البون الشاسع الذي يفصله عن الأدب ، وأن يستخدم تلك اللهجة المتعالية في حديثه عن الشعر ، فلم يكن ازدراؤه الظاهر للفن إلا وسيلة عفوية من وسائل الدفاع ، الغاية منها أن يخفي أو يكبت « عقدة النقص » الأدبية الملازمة لأصول التحليل النفسي بالذات .

وقلنا عن التحليل أنه يريدان ينشيء قولاً واعياً هو قول العقل عن اللامعقول

واللاشعوري واللامنطقي ، ولا مجال للاشتباه في صدق دعواه . لكنه يحملنا على الظن بانه هو أيضاً حديث مجازي حافل بالصور والتشابيه على أقل تقدير . وكنا قد وقفنا ، عند نشأة التحليل النفسي ، على وصف أسطوري للطبيعة احتل مكان الصدارة وأخذ به فرويد والشعراء الرومانسيون على حد سواء :

وخليق بنا الا نحمّل نص كوبلر الفناني إلا أهمية الحادث العارض في نشأة فرويد الفكرية . لكننا لو ألقينا نظرة عابرة على اللغة التي استخدمها صاحبنا لوجدناها مليئة بالرموز لا تختلف عن الرواية الشهيرة في القرون الوسطى والمعروفة باسم « قصة الوردة le roman de larose والمنازعات النفسية التي يقوم فرويد بتحليلها . انما يعيشها في قرارة نفسه بقدر ما يصفها وصفاً موضوعياً لدى غيره من الناس . وجدير بنا في باديء الأمر أن نعيد الى ذهن القاريء تلك التعابير التي اقتبسها من ميدان الأدب أو ابتدعها من عنده حينما وضع نظريته في الأدب . ونحن لا نرمي الى مشاكسته في قضية تتعلق بالمفردات : فمن حقه أن يستعين بأسطورة « نرجس Narcisse » ومغامرة « أوديب » ليجعل منها رموزاً نفسية عامة ، لكنه يعلم علم اليقين أن اللجوء الى مثل هذه التعابير ينطوي لا محالة على نصيب كبير من التكلف والتقريب . ولما حاول تبرير ذلك كله لم يتردد في الاعتراف بان مفرداته مأخوذة من أصل أسطوري . فكتب يقول : « لقد اضطررنا الى العمل بالمصطلحات العلمية التي كانت تحت تصرفنا ، أي فيما يخصّنا باللغة التصويرية المعروفة في علم النفس . ولولا ذلك لما امكننا وصف الظواهر النفسية التي تعبّر عنها بل لعلنا عجزنا عن ادراكها . وربما زالت من أبحاثنا هذه المآخذ لو استطعنا أن نستعمل مصطلحات فسيولوجية وكيميائية عوضاً عن المفردات النفسية . وهذه متصلة في حقيقة أمرها بلغة أسطورية مبسّطة كنا قد ألفناها منذ زمن بعيد » .

وهذا اعتراف بالغ الخطورة والأهمية . فهو يعني ، بالنسبة لنا ، ان العنصر الأسطوري في التحليل النفسي لا يكمن فقط في المفردات والتعابير ، بل ايضاً في سبك العبارة وخصائص الأسلوب ، ولعلنا ندرك هـــذا الأمر ادراكاً ادق لو نظرنا الى الموضوع عن كثب . فليست المادة اللغوية وحدها من اصل اسطوري بـــل البحث التحليلي بأسره وفي بنيته بالذات . وتجعلنا السطور التي اتينا على قراءتها نقف موقفاً حرجاً . والحق ان فرويد لم يتخذ عند كتابتها بأسباب الحيطة والحذر التي اعتادها . فاللغة التصويرية في علم النفـــس (بعناصرها الأسطورية واستشهادها بالأدب وتصورها الرمزي « للمواقع » النفسية ، ونظرتها في التوزيع « الاقتصادي » للطاقة الليبيدية) هي في الحقيقة اللغة الوحيدة الكفيلة بوصف الظواهر الانفعالية . ومن حيث المبدأ ، لا بد لفرويد من ان يتخلى عنها في فترة لاحقة حتى تحلّ محلها لغـة كمية خالصة اختصت بها الفسيولوجيا والكيمياء . لكن فرويد في الوقت ذاته ينبئنا انه يتعذر عليه وصف الظواهر خارج اللغة التصويرية، أي لغة الأساطير التي اخذ بها ، بل يستحيل عليه ايضاً « ادراك » هذه الظواهر واكتشافها . ومهما كان صادقاً في سعيه الى الوقوف على المعنى « الحرفي » للرغبة خلف الصور والرموز التي تخفيها ، لكنه لا يسعه ان يتجنب اللجوء (وفي هـذا البحث بالذات) الى لغة حافلة بالصور . « فلغتها الفوقية » التي تريد لذاتها ان تكون دقيقة دقة علمية ،قد اصابتها عدوى الموضوع المبحوث . وبذلك حدث تواطؤ وثيق بين اسلوب التحليل النفسي وبين الظواهر التي يتألف منها موضوع البحث والتفسير . فلا يمكننا الحديث عـــن وصف مؤقت أو وسيلة رمزية عابرة ، بل ينبغي لنا ان نذهب الى أبعد من ذلك ونتساءل : هل أعدّت الظواهر التي يتناولها التحليل بالطريقة نفسها التي أعد بها القول الذي يخصّها .

ونحن نلاحظ هذه الظاهرة في الميدان العلمي مع فارق بسيط وهو ان العلم يستعين برقابة التجربة ويخضع للقياس الكمي في حين ان التحليل النفسي يطمح الى مرتبة البحث العلمي في لغة لا تخضع للكمّ . والمرجع الوحيد هنا هو التجربة « السريرية » وهي دائماً تجربة فريدة يتعذر ردّها الى احداثيات الشكل البياني ، ومع ذلك لا يمكننا ان نعتبر لغة التحليل النفسي قابلة للاستبدال ما لم نحكم بالزوال على الموضوع الذي يتجاوب مع هذه اللغة ، واعني بذلك « تخطيطية » الشخصية و « اقتصادية » الطاقة النفسية . فعند الانتقال الى لغة أخرى ، تزول الظواهر التي يتناولها التحليل بفضل اللغة التصويرية ، وربما حلّت محلها ظواهر جديدة تتجاوب مع اللغة المستحدثة .

وتلك هي الصعوبة الرئيسية : اي ان القول التحليلي الذي اراد ان يكون بحثاً علمياً في حياة الناس الانفعالية لم يسعه إلا ان يكون تعبيراً متأزماً قلقاً يتعرّض في كل لحظة الى ان يتأثر « بالبلاغة » التي اختص بها اسلوبه . ولعل في هذا الوجه الأخير تعويضاً عن الجانب العلمي . لأن التحليل النفسي ، منذ فرويد ، كان دائماً مهدداً بالتقلّص والاختناق كلما اراد ان يتحيّز الى الموضوعية العقلانية . وكان أيضاً مهدداً بخطر معاكس وهو ان يستجيب الى فتنة الأسلوب التصويري ويتحول الى تأملات تسلك سبيلاً سهلاً في مجموعات مؤاتية من الصور والتشابيه ، لم يقع فرويد في ذلك الجفاف « العلمي » ولا في هذه الثرثرة الجوفاء ، مما نراه في اسلوب نفر من اتباعه . فقد كان في حوار مستمر مع مرضاه وجعل لغته الأسطورية (او اسطوريته الشعرية) تقف في منتصف الطريق بين لغة الشعر المعبرّة ، وبين لغة العلوم الكلية الحافلة بالمصطلحات .

وهذا الالتباس هو الذي يشرح لنا ذلك الاغراء العجيب الذي حمل فرويد يستميل اليه (وعلى حد سواء) عـــدداً من النقّاد ممن ارادوا القيام بابحاث علمية ، وكذلك بعض الكتّاب (وبخاصة السرياليين) فمن ارادوا تحرير اللسان الاعمق لدى الانسان .

والتحفظات التي تقدمت بها لم تيسر لي ان اقف بكل بساطة موقف المحلل النفسي من الآثار الأدبية . وهي لا تمنعني مع ذلك من الاعتراف بفائدة التحليل النفسي وفضله عليّ بالذات . فقد وجدت عند فرويد فيما وجدتُ ، دروساً عامة تتعلق بتقنية التفسير .

فلا بد من تمييز فترة اولى هي فترة الاختبار سواء في صلتنا بالمريض الذي نعالجه ام بالأثر الادبي الذي نتناوله بالتحليل . وفيها نلقي نظرة محايدة ويقظة على الواقع الذي يتمثل امامنا فلا نتعجل في تقرير بنيات معينة وإلا فرضنا عليه هذه البنيات من تلقاء انفسنا . ونمتنع قدر الامكان عن التفسير ونتقبل المعطيات التي تعيننا على التفسير . اما الاثر الادبي فانه لا يوفر لنا كل شيء ومنذ الوهلة الأولى فلا يصح ان نضيف اليه اموراً من عندنا . لكن المريض الذي نعاينه قد يقتضي ان نعاود ادراجنا معه للحصول على تداعيات نفسية جديدة والتغلب على بعض المقاومات . ومهما كانت الفروق واضحة بين الأثر الفني والمريض فقد يفيد النقد الادبي من الاعتماد على المبدأ المعروف في التحليل النفسي . باسم « الانتباه المنسرح » اي تعليق احكامنا في فترة اولى مع اليقظة والتحفز وحسن الالتفات . عندئذ تبرز لنا شيئاً فشيئاً بعض الموضوعات التي تكون اشد الحاحاً من غيرها ، كما نعنى بالأمور التي بقيت طي الكتمان ، مع الاهتمام بلهجة التعبير ونبرته ومختلف خصائصه وكيفية تنظيمه . فترتسم

امامنا وعلى نحو عفوي بنيات معينة وعلاقات متداولة أو ما يشبه «الشبكات» المتفرعة (على حد قول شارل مورون Mauron ويبدو لنا كيان مركب بكامله وينبغي لنا ان نتعرف الى علاقاته المضوية .

والتحليل النفسي يعود ثانية الى تلك المسألة القديمة التي تتناول الصلة بين سيرة الكاتب وآثاره . وهو لا يرضى بالاقتصار على سيرة تتألف من هباء متناثر من شتى النوادر والطرف . فالسيرة « الداخلية » للانسان هي قصة علاقته بالناس والعالم . وهي في نظر التحليل النفسي قصة اطواره العاطفية المتلاحقة لرغبته . وبالتالي تكون السيرة الذاتية سلسلة متعاقبة من الاعمال اراد من خلالها (واثناء تطوره الجسمي والشعوري) ان يبدع ذاته ويستكمل ما فاته . وعلى هذا النحو ، يكمل الأثر الأدبي وجود الكاتب لأنه صادر عن الانسان الذي اوجده ولأنه يجد ذاته فعل من افعال الرغبة ، ومقصد جلي واضح . فاذا لم تعد حياة الفنان وآثاره الواحد الى جانب الآخر ، بوصفها واقعين لا يوجد بينهما قياس مشترك .

فان علم النفس التحليلي يضعنا امام مجموع دالّ هو بمثابة نغم لا ينقطع في الوقت ذاته حياة وتأليف ، مصير وتعبير ، اذ تتخذ الحياة قيمة التعبير والأثر قيمة المصير . فلا يجوز لنا ان نشرح الأثر مقتصرين فقط على السيرة وحدها لأن كل شيء قد اصبح ابداعاً ، وكل شيء قد اصبح حياة .

لكن التحليل النفسي ذاته لا يرمي الى طمس الحدود الفاصلة بين السيرة والانتاج. ذلك لأن الرغبة تحيا داخل الأثر حياة خاصة ، فقد ابتعدت عن الحياة العملية وجعلت من الواقع صورة كما جعلت من الصورة واقعاً . ونحن وان كنا لا نقبل بنظرية « التعويض » السهلة على علاتها الا اننا نقر مع ذلك بان رغبة الكاتب قد انفصلت عن العالم لتصبح رغبة في الأثر ، ولحدّ ما رغبة

الرغبة ، رغبة الذات . وكل اثر فني ، في صلته غير المباشرة بالواقع ، انما يؤدي مهمة مختلفة باختلاف الأديب . والتحليل النفسي يدفعنا الى التماس هذه الوظيفة الحيوية للأثر الأدبي والتنقيب عما اراد المؤلف ان يبرزه من خلاله ، او يخفيه أو يحافظ عليه أو يغامر به فقط .

ونحن ، والحق يقال ، نستبعد التحليل الذي يكتفي بارجاعنا الى سوابق الاثر الفني والى عالم الذاكرة التي تراكمت فيها العناصر الماضية . فمن عادة التحليل ان يفك الرموز في اتجاه ارجاعي اذ يعود بنا القهقرى من الوضع الراهن للعمل الأدبي الى وضع غابر ، من الكلام الأدبي الى ما يستتر وراءها من رغبة كما لو اراد ان ينزع الأقنعة الواحد تلو الآخر . فهو يسلك مسلكا معاكساً لمسلك الفنان ويزعم انه شرح الأثر الفني اذا هو اقتصر على ابراز بعض شروطه الملازمة له . في مثل هذا اللون من التحليل الذي يردنا الى الماضي قد نحكم على بودلير بالفشل (كما فعل رونيه لافورغ Laforgue لأننا نكون قد اسقطنا شعره من حسابنا . فهذه الطريقة تكتفي بالبحث عن الأداة أو الأسباب المادية وتغفل الغاية النهائية من الانتاج أو «المشروع» كما نسميه بكلمة شائعة في ايامنا . وبذلك تتغاضى هذه الطريقة عن الاثر الفني وتغوص في « خلفياته » وتنشيء من عندها التجربة السابقة التي عاشها الفنان منصرفة عن القنيص المحقق الى الوهم الباطل ومتناسية ان الأثر نفسه هو من قبيل التجربة والمعاناة ، بل لعله في الأغلب التجربة الحية الوحيدة التي يمكننا الوقوف عليها . ولا نزاع في ضرورة الاطلاع على الحياة « الداخلية » التي تسبق الانتاج اذا اردنا فك رموز مراميه . لكن الروائع الكبرى توضح بشدة مراميها ومحورها القصدي اذ يكفي ان نعرف كيف نطالعها وان ننتبه الى المضامين التي تزخر بها . فمعناها ماثل امامها وهو كامل فيها على الوجه الأتم .

الدلالة متوفرة إذن في الأثر الفني وعلينا ان نعلم كيف نعثر عليها . ومن فضل التحليل النفسي انه انكر وجود المصادفة والاتفاق في الحياة النفسية . فالاحداث التي تبدو تافهة في نظر المحلل السطحي ، قد تكون غنية بدلالاتها امام النظرة الثاقبة . حينئذٍ تنبثق الرموز وتتضح علاقات لم تكن في الحسبان .

اما التصنيف المأثور عن فرويد (في كتابة «علم الأحلام») الذي يفرّق بين المضمون الظاهر للاحلام coutenu manjeste والمضمون الكامن latent فلا يبدو لنا مفيداً في عالم الأدب إذا عنينا به التمييز بين الواضح والخفي . فلو طرحنا المعاني الظاهرة في الأثر للوصول الى معانيه الكامنة لما بقي بين أيدينا إلا أحداث ماضية مفترضة.فيكتفي الناقد آنئذ ، استناداً الى وقائع السيرة ، بتأليف سلك منتظم (انتظاماً مسرفاً) من الرغبات والمشاعر المكبوتة أو المصعّدة . فيتحدث بدلاً عن الأثر ويقضي على حقيقته ويعتبره حاجزاً ويمنح قيمة واقعية لجملة من الافتراضات . لكن الكامن ، إذا أحسن تعريفه ،هو الضمني أي الظاهر من خلال التعبير ولا يستتر خلفه. ونحن لم نتمكن من استجلائه في المطالعة الأولى . بمعنى أن الكامن هو أمر جلي ينتظر من الناقد أن يظهره الى حيّز الوجود . ومن هنا قال مرلو بونتي Merlau - Ponty « ليست الفلسفة الفينومنولوجية (الظاهرية) وعلم النفس التحليلي متوازيين؛الأمر أكثر من ذلك،أنهما يتجهان جنباً الىجنب نحو كمون واحد». في مجال النقد الأدبي يجوز أننسميهذه العمليةالمتقاربة التيتقوم بها الظاهرية والتحليل النفسي بعلم الأسلوب .

فاذا قلنا مع فرويد ان الرمز هو ما يخفي الرغبة المستترة أو يحجبها بقناع ، إلا اننا نعتبر الرمز ايضاً كل ما يسفر عن العاطفة ويشير اليها . ولسنا نرى موجباً لازالة الرموز (كما لو كانت حاجزاً يعترض سبيلنا) كيما نجول في نطاق يمتد خلف الأثر الأدبي أو امامه ؛ ولنعترف بحق الرمز ان يحيا حياته الخاصة وعندئذ فقط يمكننا ان نبلغ التفسير الكامل المستوفى . فلا ينقطع الأثر عن تصوير تجربة راهنة ويحافظ النص على اهميته المشروعة وتندمج نظرة الناقد في الصور والأشكال التي تطالعه على صفحات الكتاب. والحق ان الاثر الفني يضم ايضاً ماضي الكاتب وتاريخه الشخصي لكنه تاريخ تجاوزه الفنان ولا نستطيع ان نتجاهل انه كان موجهاً نحو الأثر وانه ملتحم به ولا ينفصل عن الصورة التي توفرها حياة الأثر الراهنة ، صراحة أو ضمناً . في هذه الصورة يتكون منذ الآن مستقبل معين وبذلك يكون العمل الفني خاضعاً بآن واحد للمصير المعاش ولمستقبل مخيل . . فلو اعتبرت الماضي فقط (أو نشأة الكاتب) مبدءاً للشرح جعلت من العمل الفني نتيجة مع أنه كان في أغلب الأحيان وسيلة توسل بها الفنان ليستبق المستقبل . وبدلاً من أن يكون الأثر الفني نتيجة منحدرة من تجربة أصيلة أو من هوى متقدم فانه يغدو في نظرنا ابداعاً أصيلاً أو نقطة انفصال يحاول فيها الفرد مستعيناً بماضيه الذي تحرر منه ، أن ينشيء مستقبلاً خيالياً أو كياناً لا يخضع لعوادي الزمن .

ويحق لنا في نهاية كل بحث تحليلي أن نتساءل : هل توصلنا حقاً الى استيعاب الأثر الفني ؟ وكان كارل جاسبرز يرى ، من حيث المبدأ ، أن الادراك لا محالة ناقص ولا يمكن استيفاؤه ، وكان يأخذ على التحليل النفسي

ادعاءه الفهم الكامل في حين انه لا يفعل سوى صوغ المشكلات وترجمتها في مصطلحات مسبقة الصنع . فلا يستطيع الفهم ، على افضل تقدير ، إلا ان يكون ادراكاً مفترضاً (اي كما لو ادركنا النـــص) . ولعلنا قادرون على الردّ ، مع الناقد لودفيج بنسغانغر Ludwig Binswanger : ان الأمر لا يعدو كونه من قبيل « الاختبار المفترض Expérimentation hyposhètique» يرمي الى توضيح متدرج « للعلاقات ذات الدلالة » القائمة بين الوقائع والتي يثيرها النقد (أو يكشف النقاب عنها) . وبالتالي يمكننا ان ننتهي ادراك ملائم وهو الالتقاء بالمضمون النابض بالحياة .

وثمة سؤال آخر : هل يجوز لنا ان نمحّص النصوص الأدبية بنفس الدقة والصرامة اللتين نلتزمها في التحليل السريري للأمراض العصبية ؟ ألا يوجد في نطاق الأدب هامش من السر لابدّ لنا من مراعاته ؟ بذلك قال كثير من النقاّد لكني ، وايم الحق ، لا اجد سبباً يجعل معرفة الآثار الأدبية اكثر تحفظاً واحتراساً وتردداً من معالجـــة الأمراض . ولقد انكرتُ على بعض المحلّلين اسرافهم في اعتبار الأثر الفني بمثابة العَرَض الطارىء ، ومعنى ذلك أني لا انضوي في زمرة اولئك الذين يجعلون من العمل الأدبي بداية مطلقة لا تاريخ لها ، وثمرة « وصال بلا دنس » ، ثم ان ما يميّز النقد الأدبي هو ان يزيدنا علماً وألاّ يقف عند الحدّ الذي يقف عنده التحليل النفسي ، فلا يكفينا الاطلاع على سوابق الآثار الفنيـــة اي على الانسان بوصفه كائناً طبيعياً أو اجتماعياً بل ينبغي ان نطلع عليه في قدرته على تجاوز ذاته اي في كل مـــا ابدع من انتاج جعله يغيرّ من الأقدار التي رضخ لها كانسان عادي ، ويغيرّ

من الأوضاع التي فرضها عليه المجتمع بـــل يغير من المجتمع ذاته على مر الزمان .

ولقائل ان يقول : ربما كان من المجرد ان نمعن في المعرفة ، ومن الخطر ان نفرط في الاستقصاء والاستدلال والغوص في وقائـــع لا يطالها إلا الوحي الملهم . كما يقول الشعراء . السنا نرى في التحليل النفسي والنقـد الأدبي ما يشبه الغرور العقلاني الذي قد يلحق الضرر بمصالح الفكر الحقيقية؟

ونحن نجيب عن هذا السؤال بلغة الأساطير . والتحليل النفسي بالذات لم يمتنع عن اللجوء اليها . تقول الأسطورة : كانت الفتاة الساذجة « بسيشه » bsyché تجهل وجه زوجها الرائع ، ولم تطق البقاء مدة اطول على جهلها . وذات يوم ، استسلمت لفضولها ، واسرفت ، فمالت على جسم ايروس Eros النائم لتتبين جميع معالمه وتقاطيعه . فكان عقابها شديداً ، لقد قضي عليها بالنفي الى الصحراء ومملكة الموتى . وبرّح بها الألم والعذاب . وأُكرهت على أعمال شاقة مضنية : وعانت بخاصة مرارة البعاد والهجران . لكن الأسطورة اختتمت بخاتمة سعيدة .

وانتهت باصلاح ذات البـــين في عالم يغمره النور والضياء ، وتعمّه الأفراح والأعراس : لقد غفرت الآلهة للفتاة فضولها ، لأنها اقامت عـلى حبها ، نظرة المعرفة عندها كانت مقرونة بنظرة العاشق المحب . ومن هنا جاءت اسطورة « بسيشه » على طرف النقيض من اسطورة « اكتيون » Actéon الصياد . فالنظرة التي حدج بها الآلهـة « ديانا » وهي تغتسل في

حمّامها ، هي نظرة الرجس والتطفل . لا محبة فيها ولا هيام . آنئذٍ يكون النظر تطاولاً واعتداء . فاستحال « اكتيون » الى بهيمة وقضى مضغة بين انياب كلابه .

يا ايها النقّاد ويا ايها المفسرون ، اهتدوا بمصباح « بسيشه » . وحذار ان يغيب عنكم مصير « اكتيون » الصياد .

(١٩٦٤)

* * *

ب ـ هاملت و اوديب

في ٢١ ايلول من عام ١٨٩٧ عاد فرويد الى فيينا من اجازته الصيفية وكتب الى صديقه الألماني ويلهلم فليس Wilhelm Fliess وبغير انفعال ظاهر أنه لم يوفق في ابحاثه وانه عدل عن فكرة « الاغواء الجنسي المبكر » التي كان قد جعل منها الجرح الرئيسي في طفولة المصابين بمرض الهستيريا . فكتب يقول في هذه الرسالة : « لا ادري الى أين وصلتُ في ابحاثي . فانا لم استوعب نظرياً لا ظاهرة الكبت ولا ما ينتابها من طاقات متضاربة » ؛ لكنه ما زال يواصل تحليل مشاعره الذاتية ولم يستبد به اليأس . فقال : « واغرب ما في الأمر هو اني لا أشعر بالحرج أو الارتباك الذي يرافق عادة مثل هذه الحالات ». ويتمنى فرويد على صديقه فليس Fliess أن يقابله ويتحدث اليه ولعله استطاع ان ينتهز أقرب فرصة ممكنة للسفر الى برلين . « فاذا اغتنمت هـذه الفترة الحاضرة من التفرغ ، وقصدت مساء السبت الى المحطة الشمالية ـ الغربية ، كنتُ بجوارك يوم الأحد ظهراً ، وامكنني ان اغادرك في الليلة التالية ؛ فهل لك ان تخصني وقتئذٍ بحديث ثنائي حميم ، ربما تخلله حديث ثلاثي أو ثلاثي ونصف ؟ ».

وفي مقطع آخر من هذه الرسالة المؤرخة في ٢١ ايلول ١٨٩٧ تلوح ذكرى هاملت . قال : « واني لأستأنف رسالتي اليك بتنويعات على كلمات هاملت : « لا بد لي من اليقظة » . فتلك هي قضيتي واحرى بي ان اكون

ساخطاً ... » والاستشهاد المذكور يستند الى ذاكرة فرويد لأنه ورد في نص شكسبير العبارة التالية : « اليقظة هي كل شيء » . فهل كان الخطأ ناجماً عن زلة لسان ؟ وهو إن دل على شيء ، فانما يدل على ان صاحبنا قد ملك ناصية النص حتى اجترأ على الاستشهاد به معتمداً على ذاكرته فقط . واعجب ما في الأمر هو ان يردد فرويد قبيل اجتماعه المرتقب بصديقه ، الكلمات نفسها التي فاه بهـا بطل شكسبير قبل المبارزة الدامية بينه وبين لايرت Laërte الشقيق العدو .

ونحن لا نعلم ما دار من حديث بين فرويد وصاحبه في ذلك اللقاء « الحميم » الذي تمّ في آخر يوم من أيام الأحد في ايلول عام ١٨٩٧ . كل ما ندري هو ان فرويد قد أعلن ، بعيد هذا اللقـاء ، انه يتقدم تقدماً حثيثاً في التحليل الذاتي . والحق ان مكتشفاته كانت في غاية الخطورة . قال : « ولقد تبين لي ان الليبيدو قد تنبه واتجـه نحو والدتي Matrem لما كنت في الثانية أو الثانية والنصف من عمري » . وكان قد سطّر رسالته التاليـة (المؤرخة في ١٥/١٠/١٨٩٧) قبل ثمانية أيام من أول احتفال بذكرى موت أبيه . وهي تـعَدُّ من أهمّ رسائله لأنه يحدد فيها أوجه الشبه بين العاطفة التي اكتشفها في طفولته الأولى وبين احداث مسرحية سوفوكليس اوديب الملك. معنى ذلك ان فرويد لم يكد يطلـع على ما كاد يفكك تاريخ رغبته الذاتية حتى تعرّف اليها بالذات في المسرحيـة والأسطورة ، وهما بمثابة التعبير اللا شخصي والجماعي ؛ وهذه المقارنة اتاحت له الرجوع الى نظرية التبلور ، والى تنظيم النظرية النفسية ،تلك التي كان ما يزال لأيام قليلة خلت يفتش عنها وتهيأ له النموذج الاسطوري وكأنه بآن واحد نتيجة لفرضيته الجديدة وتأييد لها يثبت شمولها .

ففرويد في محاكمة قريبة من محاكمة ارسطو يعزو المفعول الأخاذ للتراجيديا الى تصوّر للهوى متطابق معها (في حين ان الموروث الارسطاطالي يقتصر على المحاكاة) .

فالمأساة تلهب مشاعر النظارة لأنها تجعلهم يتعاطفون مع شخوصها . وهذه المشاركة العنيفة تقتضي منهم ان ينفقوا الطاقة نفسها التي تتطلبها عادة تلك المشاعر فتجد لها متنفساً . وكان فرويد منذ عهد قريب قد اقترح مع زميله بروير breuer طريقة « تطهيرية » لمعالجة مرض الهستيريا ، ولا بد له من أن يكون وقتئذ قد اطلع على نظرية ارسطو في « التطهير » Catharsis ؛ لكن هذا الانفاق الانفعالي ، عند مشاهدة « اوديب الملك » ، لا يفهم بكل سعته الا اذا ارتبط بعودة المكبوت . قال فرويد :

لقد احسست في نفسي ، كما أحسست عند غيري من الناس ، عاطفة الهيام بالوالدة ، وعاطفة الحسد نحو الوالد . واظن الأطفال جميعاً يشتركون في هذه المشاعر ... فان صح ذلك ، ادركنا ما تحدثه مسرحية « اوديب » من وقع شديد رغم كل النواهي العقلية التي تقاوم هذا القدر المحتوم . لقد عالجت الأسطورة اليونانية غريزة يعترف بها الناس كلهم لأنهم احسوا بها في قرارة نفوسهم . وكل من استمع اليها ، كان قد شب في يوم من الأيام على عاطفة اوديب او انها اختلجت في خاطره وخياله . ولهذا يعتريه الجزع حين يرى هواجسه الخفية تنتقل الى حيز الواقع ويتم تنفيذها . كذلك ترتعد فرائصه على قدر ما يشتد عامل الكبت الذي يفصل بين طفولته الغابرة ووضعه الراهن » .

التعرّف ! في ذلك كان أرسطو يرى اللحظة الرئيسية للتأليف المأسوي أو التراجيدي : إذ أنه الشروع في معنى مرتبط بظهور الهوية . لكن « التعرف الكلاسيكي » ، انما يتم على المنصة وبين شخوص المسرحية . أما فرويد فإنه يعرض لنظرية في التعرف يسهم فيها المشاهد الذي يصبح على بيّنة من أمره بفضل شخصية اوديب أي تتوسع هويته الداعية ويغدو هو أيضاً مماثلاً للبطل

الأسطوري:وذلك عندما يفك رموز الكلام ـ الاندفاع القائم خلف الحاضر، وخلف القول الواعي المرتبط بالحاضر . ونحن نرى في الوقت ذاته تخلياً(طالما أن المشاهد المستغرق في أوديب لم يعد ملك أناه)واستعادة(طالما أن المشاهد يتعرّف في أوديب الى ماضيه ، وكانا حتى ذلك الحين مطموسين) .

كذلك تفاجئنا الرسالة بعينها المؤرخة في ١٥ تشرين الأول من عام ١٨٩٧ باكتشاف آخر ، عندما ينتقل فرويد دون تمهيد من « أوديب » الى « هاملت » . وإليك الفقرة التي تلي مباشرة الفقرة السابقة . قال :

« ولقد سنحت لي فكرة أخرى : ألست تجد في قصة « هاملت» أحداثاً مماثلة ؟ ورأياً كانت مقاصد « شكسبير »الواضحة،فقد بدا لي أن هناك واقعة حقيقية هي التي حدت بالشاعر الى تأليف تلك المسرحية وأن لا شعوره هو الذي الح له ان يفهم لا شعور بطله . اذ كيف يمكننا ان نشرح هذه العبارة التي صدرت عن هاملت المريض بالهستيريا : « هكذا يجعل منا كلنا الشعور جبناء » ؟ اذ كيف يمكننا ان نفهم تردده في الثأر لأبيه والقضاء على عمه وهو الذي لم يتردد لحظة واحدة عن ارسال بعض اتباعه الى الموت كما لم يتورع لحظة واحدة عن قتل لا يرت ؟ وربما اتضح لنا ذلك كله في العذاب الذي يعانيه بسبب ذكريات غامضة تحمل اليه امنية مدية كانت تدفعه الى ارتكاب الجريمة ذاتها بحق ابيه ، من جراء هواه لامه . وهو القائل : « لو عاملنا الناس على ما نستحق لكان نصيبنا الجلد بالسياط ». فهو اذن يعي ذنبه اللاشعوري. ثم ان فتوره الجنسي الذي يتجلى في حديثه مع الفتاة « اوفيليا » ، ومقاومته تلك الغريزة التي تدفع بنا الى انجاب النسل ، واخيراً الكيفية التي سدد بها الى والد « اوفيليا » الطعنة التي كان لها ان تسدد الى والده ، ألست ترى في هذا كله الاعراض المميزة لمرض الهستيريا ؟ وهو لم يفلح في نهاية المطاف سوى ان يجتذب العقاب عليه ، بمثل ما يحدث للمصابين بالهستيريا . فكان مصيره اشبه بمصير والده ، ومات مسموماً بيد الخصم ذاته » .

ففي نطاق الأبحاث الأولى التي قام بها فرويد تبدو صورة هاملت وثيقة الصلة باكتشافه الميل الطفولي نحو الأم والرغبة في تعميم النتائج التي توصل اليها بعد التحليل الذاتي . معوّلاً على النموذج الذي تقدم به سوفوكليس .

وهو يلاحظ في الوقت نفسه أعراض « الهستيريا » ماثلة في تصرفات هاملت وبالتالي نجد انفسنا في ملتقى الطرق بين التحليل الذاتي والذاكرة الثقافيـة والتجربة السريرية .

ولعله من المفيد أن نذكّر القارىء بمسألة نظرية كانت قد شغلتْ في تلك الفترة من الزمن . فقد انكر على العصاب والهستيريا أن يكونا ثمرة هبوط في الطاقة الذهنية ، ولم يقبل مفهوم الأعياء النفسي (أو «النفه») الذي جاء به بيير جانيه Pierre janet . فلو كان هاملت ، كما زعم غوته وكوليريدج ، رجلا ضعيفاً ، عاجزاً عن النهوض بالمهمة الملقاة على عاتقه . لأصبح نموذجاً للاعياء النفسي أو « النفه » . فإذا توصل فرويد الى احلال صورة الكبت الشديد محل ضعف الطاقة ، لأرسى بذلك الأسس الكفيلة بتفسير « هاملت » تفسيراً جديداً . وحينئذٍ لن يشير الكف المصاب بـه الأمير الى مظهر من مظاهر « الضعف النفسي » بل يغدو حصيلة صراع داخلي تتعارض فيـه قوى في غاية العنف والشراسه . ان الطاقة لا تعوز هاملت لكنه لا يستطيع السيطرة على الطاقة التي تتصرّف وتنفذ تقريباً كلها على المستوى العميق . فثمـة بطل يولد في داخل هذا البطل اللغزي ، هو اللاشعور .

ولما كانت مطالعة « هاملت » قد أتت في أعقاب مطالعة « أوديب » ، فقد تحدد « المضمون » (أو إذا شئت : معنى) الطاقة اللاشعورية ، وتعـين على أنه اندفاعة أوديبية . وهذا لا يعني أن فرويد قد برّأ نهائياً أمير الدانمارك من سمة الضعف ، كل ما في الأمر أنه فكّ لغز ضعفه . أي أن تخاذله لم يكن بمجرد عجز من قبله ، بل هو استحالة تغلبه على الشعور بالاثم الناشيء عن عودة رغبة طفولية سيطلق عليها بعد الآن كلام الأب الشبح ، وفعل العم الزاني أسم جريمة . فتور هاملت هو إذن الوجه الآخر لصراع داخليّ .

ولنتوقف قليلاً عند تلك الأهمة الخاصة التي افردها فرويد لمسرحية «هاملت» . فهي لم تكن فقط ماثلة في ذهنه لما سيسميه بعدئذ «عقدة اوديب»، بل كانت حكاية «هاملت» مواكبة للنموذج الاوديبي وكأنها ظله المرافق له منذ الصورة الأولى والحاسمة لنظريته . وتواصلت الموازنة بين المسرحيتين في جميع ابحاث فرويد وقد يكون من المفيد ان نضم في اضبارة واحدة تلك النصوص التي جاءت مؤيدة للفكرة الواردة في رسالة صاحبنا المؤرخة في ١٥ تشرين الأول من عام ١٨٩٧ .

١ — لم يستجب فليس Fliess للفرضية التي تقدم بها صديقه . فاحتار فرويد في امره والح على طلب التأييد . واعادة الكرة في رسالته المؤرخه في ٥ تشرين الثاني من عام ١٨٩٧ . قال فيها :

لم تجبني عن شرحي لمسرحية « اوديب » و« هاملت » . واذا لم اعرضه على احد سواك يقيناً مني انه لن يلقى سوى السخط والانكار ، لذلك ارجوك ان تطلعني على رأيك في الموضوع ولو في كلمات معدودات ، فقد كنت محقاً ، في العام الماضي ، حين انكرت علي بعض خواطري » .

والظاهر من هذه السطور ان فرويد قد اخذ اهبته للتراجع عن نظريته . فكانت رهن انتقاد صديقه من برلين . لكنه بعد مضي شهور قليلة (في ١٥ آذار من عام ١٨٩٨) اطلع فليس على الخطوط الكبرى لكتابه «علم الاحلام» وابلغه عدداً من آرائه في (اوديب الملك» و «الطلسم» وربما ايضاً «هاملت» . وفي اثناء ذلك الوقت ، كان فرويد قد وقف على الدراسة التي عقدها جورج براند Brandes حول شكسبير .

٢ — وفي « علم الأحلام » Traumdeutung (الصادر عام ١٩٠٠) تطالعنا آراؤه في « اوديب الملك» لدى قراءة الفصل الخامس (وعنوانه

« عناصر الأحلام ومصادرها ») والمقطع الرابع (« في الاحلام النموذجية ») والفقرة الثانية (التي تتناول « الحلم بوفاة انسان عزيز ») . والظاهر انه لم يشأ آنئذ ان يبرز ذلك الأثر الشديد الذي احدثه موضوع « اوديب » في تفكيره والذي اوضحه في مؤلفاته اللاحقة . بل حاول اخفاءه في قائمة وصفية شملت اغراض الأحلام بصورة عامة . اما تفسيره « هاملت » فقد ألحقه بالبحث الذي تقدم به حول « اوديب » وورد في حاشية طويـــلة في اسفل احدى صفحات الكتاب . لكنه في الطبعات الأخيرة من « علم الأحلام » نقل نص الحاشية من وضعه الملحق وضمه سياق البحث . ولما كانت هذه الحاشية تؤلف نقطة الانطلاق للدراسة التي قام بها ارنست جونز Ernest jones فلا بد لنا من العودة اليها بحذافيرها . كتب فرويد يقول :

« وهناك مسرحية أخرى لشكسبير تدعى « هاملت » وتضرب بجذورها في التربة نفسها التي انبتت « اوديب الملك » . لكن الشاعر الانكليزي قـد عالج الموضوع ذاته على نحو مختلف فبدا لنا الفارق الشاسع الذي يفصل الحياة النفسية في بقعتين ثقافيتين متباعدتين كل التباعد ، كما اتضح لنا التزايد المتدرج في كبت العواطف على مر العصور . فعند « اوديب » الأغريقي يتجلى ايهام Jhantame الرغبة الاساسي في الطفولة ويتحقق فعلاً مثلما يحدث في الاحلام . في حين يبقى هـــذا الايهام مكبوتاً في مسرحية « هاملت » ونحن لا نشعر بوجوده إلا من مفعولاته الكافية (كما هي الحال في اعراض العصاب) . واغرب ما في الأمر هو ان التأثير الكبير الذي احدثته « هاملت » في نفوس النظارة قد رافقه تباين شديد في الآراء حول سلوك البطل ومزاجه . فقد قامت الرواية على وصف مشاعر الحيرة والتردد التي منعت « هاملت » عن التـــأثر لأبيه ولم يشر النص اطلاقاً الى اسباب هذه الحيرة ودوافعها . كذلك لم توفق محاولات التفسير (التي هي في غاية التنوع والاختلاف) الى اطلاعنا على تلك الأسباب . والرأي السائد في يومنا هذا . والذي يرجع في الأصل الى « غوته » .

هو ان « هاملت » يمثل الرجل الضعيف الذي شلت قدرته العملية الناشئة بفعل نشاطه الفكري الذي نما عنده نمواً مفرطاً . (يقول « غوته » : « لقد خمر نشاطه في ظل تفكيره ») . ورأى آخرون ان شكسبير قد عمد الى وصف مزاج السالي مريض لا يستقر على حاله فكان فريسة الاعياء العصبي (أو « النوراستانيا ») . لكن تسلسل الأحداث وتعاقبها لا يبيح لنا ان نعتبر « هاملت » رجلاً عاجزاً عن التصرف عجزاً كاملاً . فنحن نراه المرة تلو الأخرى يتصرف تصرفاً نشيطاً فعالاً : حين يتقدم في سورة عاصفة من سورات الغضب على قتل ذلك المتطفل الذي انصت له خلف ستار ، ثم هو في مشهد آخر يرد كيد اثنين من اتباعه رداً متعمداً ماكراً ويدفع بهما الى التهلكة التي دبرت له ، في كثير من الاستخفاف أو الاستهتار الذي عرف عن امراء النهضة في اوربا . فما الذي اعاقه إذن عن قضاء المهمة التي اوكلها اليه شبح والده ؟ فلا بد لنا من القول : ان السبب في تردده يرجع الى طبيعة هذه المهمة الخاصة إذ يستطيع هاملت ان يقوم على كل فعل من الأفعال إلا الثأر من ذلك الرجل الذي قضى على والده وحل محله بالقرب من أمه ، او ذلك الرجل الذي أظهره على كيفية تحقيق تلك الرغبات الطفولية المكبوتة التي اضمرها هاملت منذ طفولته . فهو يلوم نفسه ، ويعنفه ضميره ، وينوب ذلك كله مناب الكراهية التي تدفعه الى الانتقام . ومن جراء هـذا اللوم والتبكيت يقتنع هاملت في قرارة نفسه انه لم يكن أفضل حالاً من ذلك الرجل الآثم الذي تتوجب معاقبته .

واذا بتفسيري هذا إنما أوضح بصراحة تامة كل ما ينبغي أن يبقى مستتراً في أعماق البطل . فاذا رأى بعضهم في هاملت انساناً مصاباً بالهستيريا ، وجدت في ذلك الرأي نتيجة مستخلصة من تفسيري هـذا . وكل ما يبديه هاملت من نفور بصدد العلاقة الجنسية اثناء حديثه مع اوفيليا فهو يتفق مع قولي السابق الذي ذهبت اليه. ولقد ازداد أثر هذا النفور الجنسي خلال السنوات التالية في نفس الشاعر شكسبير ، فوجد ابلغ تعبير له في روايته « تيمون الأثيني » Timon d'Athènes . والذي عرضه لنا في « هاملت » لا بد من ان يتطابق مع حياة الشاعر الوجدانية بالذات . ولقد رأيت في كتاب جورج براند حول شكسبير (١٨٩٦) أنه ربما وضع مسرحيته مباشرة في اعقاب موت والده (في عام ١٦٠١) أي خلال فترة الحداد التي جاءت بعد تلك الوفاة ، لأن الشاعر يستحضر انئذ ذكريات طفولته المتعلقة بأبيه . ومن المعلوم أيضاً أنه قد فقد طفلاً له في سن مبكرة كان يدعى هامنت Hamnet (وهو شبيه باسم « هاملت ») . وكما أن رواية « هاملت » عالجت موضوع العلاقة التي تصل الولد بأبويه كذلك تناولت تمثيلية « ماكبث » التي وضعت في الحقبة ذاتها موضوع الاسرة التي لم تعقب ذرية ولا ولداً . والحق أن كل ابداع شعري لا بد من أن يكون ثمرة نوازع عديدة

وحوافز جمة خامرت ذهن الشاعر . مثل الابداع ، في هذا الصدد ، مثل الاعراض العرضية والاحلام التي تتقبل تفاسير كثيرة بل تقتضي دائماً مزيداً من التأويل حتى نقف عليها بصورة كاملة . كذلك تتيح لنا هذه المسرحية أن نقدم أكثر من تفسير واحد وإذا لم أحاول هنا سوى الاعراب عن اعمق ما اعتلج في ذهن الشاعر من خواطر اثناء عمله المبدع » .

فالتفسير الذي بعث به فرويد الى صديقه فليس Fliess وارد في هذه الحاشية بتمامه مع ملاحظتين اضافيتين . الأولى تتعلق بتاريخ الحضارة ، والثانية تتناول الصلة بين مسرحية « هاملت » وشخصية صاحبها المزعومة . وبعد أن أطلعنا اليوم على سيرة فرويد كاملة وعلى نشأة نظريته في « عقدة أوديب » ، فلعلنا ندرك أمراً قد خفي على الجمهور الذي قرأ « علم الأحلام » عند صدوره . وحين ينوه فرويد بالعلاقة التاريخيـــة الوثيقة التي تربط تأليف « هاملت » بموت والد شكسبير ، فإنه يعني أيضاً ان الابداع الشعري قد حدث وقتئذ في الظروف نفسهـا التي أحاطت باكتشاف نظريته في « عقـدة أوديب » . وهي النظرية التي جاء بها فرويد عندما أخذ يفسر الأحلام التي طافت بـه في الشهور التالية لوفاة أبيه . فعلى صعيد العلم ، يمكننا أن نعتبر « علم الأحلام » كتاباً مكافئاً لمسرحية « هاملت » من حيث تطور الانتاج المسرحي عنـــد شكسبير . فالشاعر هو الرجل الذي ينقاد لأحلامه فلا يفسّرها تفسيراً علمياً بل يهتز لها اهتزازاً شديداً . أما فرويد فهو أشبه بالشاعر الذي استطاع أن يفسّر أحلامه ويشرحها . وفي هذه الموازنة الطارئة بين فرويد وشـكسبير نجد تتمة لعبارة هاملت (« اليقظة قبل كل شيء ») التي استشهد بها فرويد واتاحت له ، ولو في لحظة قصيرة ، أن يتقمص شخصية هاملت ولا يقع الشبه بينهما على صعيد النوع الأدبي ، بل على صعيد القدرة التي يملكها كل منهما في ابراز خاصة انسـانية غاصت في غياهب اللاشعور واستجلاء دلالتها كما لو كانت عرضاً من أعراض المرض . كذلك يبدو لي أن الاستشهادات الكثيرة بهاملت

مما نطالعه في مختلف رسائل فرويد لا تشير فقط الى ثقافة الرجل الذي نبغ في معرفة الكتّاب المشاهير بل تشير أيضاً الى الأثر العميق الذي أحدثه بطل شكسبير في قرارة نفسه ، ففي رسالة له الى ارنولد تسفايغ Arnold Zwig يردد صاحبنا قول هاملت : « لو عاملنا الناس على ما نستحق لكان نصيبنا الجلد بالسياط » ولما غادر فيينا عام ١٩٣٨ ختم رسالته الى أخيه بعبارة لهاملت : « الباقي هو الصمت » .

٣ ـ في كتابه « المدخل الى التحليل النفسي » (الصادر عام ١٩١٦) ما زال فرويد يرى في مسرحية « هاملت » موضوعاً ملحقاً بأسطورة « اوديب » . وفي تلك الفترة صدرت دراسات ارنست جونز (في روايتها الأولى) « أوتو رانك » Otto Rank . وأولى فرويد بعض عنايته لفرضيات يونغ jung حول « الايهام الارجاعي » fantasmes rétroactifs مما جعله يعيد النظر في مشروع تفسيره والتقدم برأي أدق ، فكتب يقول :

« جريمة اوديب الاولى هي الزنى بأمه وجريمته الثانيـة هي اغتيال أبيه . ونقل في هذه المناسبة : أن هاتين الكبيرتين قد نددت بهما أول مؤسسة اجتماعية ودينية اقامها الانسان وهي الطوطمية totémisme . ولننتقل الآن من اختباراتنا المباشرة حول الطفل الى دراسة تحليلية للرجل البالغ الذي أصيب بالعصاب . فما هي العناصر الجديدة التي يوفرها لنا التحليل ونستعين بها حتى نتعمق في معرفة « عقدة اوديب » ؟ نقول بإيجاز : ان الدراسة التحليلية تظهره على نحو ما تروي الاسطورة ، وهي تشير الى ان كل عصابي كان مماثلاً « لاوديب » أو بتعبير آخر ، اصبح شبيهاً بهاملت في موقفه من العقدة . وواضح ان الصورة التي يوفرها التحليل عن عقدة « اوديب » هي صورة مجسمة ومكبرة للطفولة التي هي مصغرها . فالاشارة الى كراهية الاب وتمني موته لا تحافظ في التشخيص العلمي على نعومتها ، والحنان الموجه الى الام يبدو ، كأنه يبتغي امتلاكها كزوجة . فهل يجوز لنا ان ننسب الى عهد الطفولة الوديعة مثل هذه الميول الصريحة المفرطة . ام ان التحليل يوقعنا في الخطأ ويضم الى تشخيصه عنصراً اضافياً جديداً ؟ وليس من المتعذر علينا ان نظفر بهذا العنصر الدخيل . فاذا تحدث المرء عن واقعة ماضية — ولو كان مؤرخاً مدققاً — لا بد له من ان يعير اهتمامه الى كل ما يقتبس من

الحاضر او من فترة متوسطة ، على غير علم منه ، ويجعله ينسحب على الماضي بمفعول رجعي ، مما يؤدي الى تشويه صورة الماضي. ففي حال العصابي يمكننا ان نتساءل اذا كان النقل العاطفي المنسحب على الماضي قد خلا تماماً من كل قصد . ولا بد لنا في وقت لاحق من تبيان دوافعه والاهتمام بالايهام الارجاعي الذي يرتد الى ماض سحيق. ويتبين لنا ايضاً بكل سهولة ان الحقد على الوالد قد اشتد لاسباب عديدة ترجع الى فترات وعلاقات لاحقة ، وان الميل الغريزي المتجه الى الوالدة قد اتخذ اشكالاً لا يعرفها الطفل . لكنه من العبث ان نسعى الى شرح عقدة « اوديب » بكاملها استناداً الى الايهام الارجاعي وان نجعلها مرتبطة بفترة متأخرة . لان النواة الطفولية الاولى تستمر في الاداء مع كمية من العناصر الملحقة . وهـذا ما تؤيده الدراسات التي أجريت مباشرة على الاطفال » .

وفي حاشية اضيفت الى الطبعة الثانية من كتابه « مقالات ثلاث في الحياة الجنسية » يعود فرويد الى القول: ان الاعتراف بعقدة « أوديب » هو « موضوع الخلاف الرئيسي بين انصار التحليل وخصومه » . والظاهر أن هذه العقدة ، كما عرضها فرويد ، هي مزج غير مستقر من « نواة طفوليه » (يمكن رصدها عند الطفل ومن خارجه كواقعه أصيلة لا يدركها شعوره) ومن ايهام ارجاعي . ولا بدّ أيضاً لتشخيص المحلل أن يبلغ نقطه الالتقاء هذه وأن يكون ، من حيث صداه النفسي ، أقرب الى كلام الأب الذي يشير الايهـام الارجاعي في حال النقل العاطفي ، ويبعث الحياة في « النواة الطفولية » فعندما نطالع فرويد نقف على شرح توجهه إما الى صديقه فليس Fliess واما الى قرّاء « علم الأحلام » وأما الى جمهور « المدخل الى التحليل » معالجاً قضية « أوديب » في صيغة المفاهيم العامة، ثم يأتي دور المريض ليطلع عليه .

والذي لا ريب فيه هو أن التفريق بين « النواة الطفولية » وبين الايهام الارجاعي . يساعد على تحديد وضع كل من « أوديب » و « هاملت » تحديداً أفضل . فاذا انطلقنا من الفكرة التي أخذ بها فرويد (وكذلك ابراهام و يونغ من بعده) والقائلة أن الأسطورة صورة جماعية مكافئة لأحلام الفرد ،

كان من الواضح أن تنطبق أسطورة « أوديب » على النواة الطفولية . ومهما يكن من أمر الابهام المرتد الذي أحال الأم جوكاست jocaste الى زوجة واستكمل الزنى، فإننا نشعر أن القصة كلها قدحدثت على صعيد بدائي ولا حاجة لنا الى البحث عن مستويات وأصعدة سابقة .

واللاشعور ليس لساناً وحسب بل هومسرحية مأسوية في كلام أخرج اخراجاً مسرحياً ، أو عمل محكي (يتناوب بين الصمت والصراخ) ، فمسرحية « أوديب » مأساة أسطورية خالصة تتجلى فيها الاندفاعات بأقل ما يمكن من التشذيب والتنقيح . و « أوديب » نفسه لا يعي دوافعه الغامضة لأنه متطابق مع لاشعورنا .وهو يجسدرغبتنا في أحد أدوارها الأساسية ولا يفتقر الى غورنفسي يختص به لأنه هوغورنا النفسي . ومهما كانت مغامرته خفية فإن معناها واضح لا شبهة فيه ، وبالتالي لا حاجة الى التنقيب عن دوافع أوديب ولا عن مقاصده المضمرة . ومن العبث أن نسند اليه كياناً نفسياً خاصاً لأنه في حقيقة أمره أحد منابعنا النفسية . وبدلاً من أن يكون موضوعاً للدراسة النفسية فإنه يغدو عنصراً وظيفياً يساعد على انشاء علم النفس . ولعل فرويد قد رأى فيه الصورة النموذجية الكاملة archétype شريطة أن تنحصر في شخص اوديب فقط .

إذن لا توجد عناصر خفية مستترة خلف اوديب لأنه جسّد اغوارنا النفسية بعينها أما هاملت فهو يضطرنا ، على العكس من ذلك ، الى طرح ألوف الأسئلة المثيرة حول مايتوارى خلفه من دوافع وأحداث ماضية وطفولة غابرة وحول ما يخفيه علينا ، أو ما يخفى عليه ، ويشعر المشاهد أوالقارىء بوجود ثغرات كثيرة ،بل يتساءل أن لم يكن المؤلف قد تعمّد تأليف مسرحية يتصل وقعها المأسوي بتصوير عالم حافل بالثغرات (سواء كان هذا العالم طبيعياً

أم سياسياً أم نفسياً) . والواقع أن رواية شكسبير جاءت معاصرة لحقبة انهارت فيها الفكرة التقليدية عن الكون ، واخذت فيها العواطف الشخصية تبسط سلطانها الخاص والمنيع (من حيث المبدأ) حتى قال مونتاين Montaigne : « لا يعلم إلا الله ان كنت جباناً فظاً ، أم مخلصاً كريماً ، فلا يعرف سريرتك أحد سواك ، ولن يتكلم فيها إلا بالحدس والتخمين ». معنى ذلك أن الوجود لا يطابق الظهور ، وهذا هو العيب الفاضح الذي يندد به هاملت وان كان مصاباً به . أحد أسلحته الدفاعية هو التظاهر حتى يخفي ما بنفسه، أو هو قناع الهوس والجنون. اما سلاحه الهجومي فهو تكلف النفاق والتمثيل المسرحي، بمعنى ان الظهور قد غدا الوباء الشامل الذي أوقف المجتمع والدولة والأفراد.

فالمظاهر كاذبة لكن تمثيل الجريمة على مرأى من المجرمين المنافقين كفيل بإخراج الحقيقة من مكمنها . فاذا استطاع المسرح ان يلم بجميع معالم الوباء ، اكره الفرد على اماطة اللثام ، لأنه استعراض للظواهر . ويعتبره هاملت ايضاً اداة من ادوات الاختبار وينبغي من خلاله الوصول الى امرين : ان يضع كلوديوس موضع المحك ، وان يتيقن من ان ظهـــور الشبح لم يكن وسواساً من عمل الشيطان ولا ايهاماً ناجماً عن كآبته وسوداته . وفي هـــذه المناسبة ، قد يجدر بالنقد الأدبي القائم على التحليل النفسي ان يعير اهتماماً اوفر للكلمة المراوغة التي تنفث السم وتشيعه بين الناس . ويحق لنا ان ننوه بحادثة السم المدسوس في اذن الملك (وكان جونز قد استشف من هـذا الرمز معنى الاغتصاب الجنسي المثلي Hamasexnel في كتابه « موت والد هاملت ») شريطة ألا نغفل رمزاً آخر قد يكون اقرب الى السطحية ، وهو الاستماع الى رجل ميت واذاعة كلامه في حديث يتقطر منه السم ، واعتبار ذلك كله من قبيل الرقية الوبيلة . وحادثة البستان التي رواها الشبح في الفصل الأول

من الرواية هي نسخة عن مسرحية سابقة عنوانها « مقتل غونزاغو gonzago» اراد « هاملت » ان يعرضها امام الملك والملكة في شكل مزدوج : مسرحية صامتة ثم تمثيلية ناطقة . فالمسرح بوصفه عرضاً خيالياً مثيراً يصور الجريمة التي اقترفها الفاجران . لكن الرواية الممثلة لم تعد نسخة عن المسرحية السابقة فحسب .بل كانت ايضاً محاكاة لاحقة لجريمة كلوديوس بالذات ، وذلك بفضل التعديل الطفيف الوارد في خطبة « هاملت » تلك التي وضعها في هذه المناسبة وألحقها بالنص السابق . كان لابد من تضييق الخناق على المجرم وبالتالي اختلطت الأزمنة ودارت بك الدنيا ، فامتزج العمل الأدبي (« مقتل غونزاغو ») بعبارات الشبح وايهامات هاملت وجريمة كلوديوس . واستذكر هاملت الذي ظهر آنئذ بمظهر المخرج والكاتب المسرحي ، الصورة التقليدية التي تجعل من المسرح مرآة للحياة . وهو في وصيته للممثلين (التي ذكرها فرويد عرضاً في بحثه المسمى « حسن البديهة ») يقول لهم : « منذ القديم كان الغرض من المسرح وما زال الى يومنا أن يعرض للناس مرآة للطبيعة ـ ان صح التعبير ـ فيظهر الفضيلة على وجهها الصحيح والغباوة على معالمها وصفاتها ، وان يطلع عصرنا ومجتمعنا على ما انفردا به من سمات وطبائع » . وبذلك كان المسرح في المسرح حيلة او « مصلاة » توسل بها صاحبنا حتى « يقتنص وجدان الملك » . كل ما تمناه هاملت هو ان يؤثر العرض المسرحي في نفس كلوديوس كما اثر الشبح في نفسه هو ، الى ان يتمكن الحق من يزهق الباطل ، ويحرك اعماق المجرم ويكرهه على الاعتراف بذنبه من تلقاء ذاته . وانت تعلم كيف افتضح امر الملك حين التمس لنفسه مهرباً . فكان هاملت على يقين من جريمة كلوديوس لكنه واثق ايضاً من ان الكلمة وحدها لن تقوى عليه اطلاقاً .

لم يقع اذن ضمير الملك المعذب في « المصلاة » التي نصبها هاملت لكن ضمير الاجيال اللاحقة هو الذي وقع في شراكه . ولم يستطع الافلات من

تلك الوقائع المتشابكة والمثيرة التي امتزج فيها ظهور الاشباح وتمثيل المشاهد. وتعاقب احداث ذهبت ادراج الرياح واخرى انهالت بسرعة مفاجئة ، وتلاحق افكار متواصلة واخرى متقطعة . فكانت مسرحية « اغتيال غونزاغو » لوحة ومرآة وكان يفرض بالملك كلوديوس ان يتعرف في وقائعها المكررة الى ما قام به من افعال عندما اقترف جريمته . كذلك عرضت لنا تمثيلية « هاملت » احداثها المعقدة وحوارها اللاهث حتى تهيىء لنا في مركزها سطحاً عاكساً تظهر فيه صورة المشاهد اياً كان . فالمرآة منصوبة امام كل انسان . وبالتالي اختلفوا في تفسير المسرحية باختلاف النظارة والقراء على مر العصور والاجيال ، وهذا امر نادر في تاريخ الروائع الأدبية . والذي يبعث على الدهشة هو ان ثمة شخصية أخرى تكاد ان تكون معاصرة لهاملت ، ونعني بها دون كيشوت ، قد اثارت هي ايضاً سيلاً من الشروح والتفاسير . ففي الرجلين فراغ عجيب ونحن نسعى دائماً الى ملء هذا الفراغ بافكارنا الواعية (أو اللاشعورية) . زعموا ان رواية شكسبير عمل مفكك لم تلتحم اجزاؤه التحاماً متقناً ، وانها كتبت على عجل وتألفت من اضافات متعاقبة وعناصر متباينة . لكنها مع ذلك تبعث على الحيرة والقلق ولا يتعلق تأثيرها بوجهة نظر المشاهد فقط ، مثل تلك الصور الشاذة التي تعكسها المرايا المقعرة ، بل يتعلق ايضاً « بالاسقاطات » العديدة التي تسببها من جراء وفرتها وغناها . فلو فرضنا جدلاً ان المسرحية كلها كانت خليطاً من عبارات متلاشية كالعبارات التي فاهت بها اوفيليا في حال هذيانها ، لشاطرت مع ذلك ، هذه الألفاظ الأخيرة سلطانها العجيب ، قال شكسبير في نجوى اوفيليا :

« كلماتها لا تفيد معنى واضحاً . لكن الذي ينصت لها يحاول ان يجد في عباراتها المتناثرة منطلقاً . ويجهد في امرها حتى يجعلها تلائم افكاره الخاصة قدر المستطاع » .

ففي مسرحية « اوديب » كان الرمز واضحاً بكل كماله وسلطانه ، وهي تأخذ بالألباب من جراء تأثيرها الرمزي . اما تمثيلية « هاملت » فهي تهيج مشاعرنا لأنها تسعى الى الكمال الرمزي ولا تبلغه ابداً لأنها ظلت نصف رمزية . ولو اننا عدنا الى المفاهيم التي جاء بها فرويد في النص المذكور سابقاً ، لوجدنا في قصة « اوديب » كيف ان « نواة الطفولة » المشتركة قـد اتحدت « بالايهام الارجاعي المشترك » اتحادفلقتي الثمرة فحدثت تسوية بينهما وتم التلاحم بين الفلقتين ليتكون منهما المجموع . لكننا في « هاملت » نرى ، على العكس من ذلك ، سلسلة من الوقائع والأقوال والخطب وكأنها تعرب فقط عن شطر واحد من المعنى الاجمالي الذي يقتضيه المنطق والتفكير المنسجم . ولعلنا نتقبل اليوم مثل هذا المعنى الجزئي بل لعلنا نرى فيـه جمالاً اضافياً طالما عوّدتنا اعمال ادبية معاصرة على ان نخمّن « مراميـها » البعيدة في غموضها وتشعبها وشرورها . كذلك يمكننا القول ان موضوع « هاملت » الفلسفي هو الانفصام والتباعد بين وجدان الفرد وبين « عالم » استبد به الشر . ومن الواضح ان الرواية لن تبلغ ضالتها المنشودة لو استطاع الوجدان الذي وعى العالم ثم انكفأ على ذاته يسائلها عن هويته ، ان يدرك هذه الهوية ادراكاً كاملاً .

ومنذ نهاية القرن الثامن عشر سعى معظم النقاد الى ملء الفجوة وحلّ اللغز واستكمال النص . فبدا لهـم هاملت انساناً معذّباً له نفسيته الخاصة واغواره الخفية ، لا يشاهدون إلا آثارها الغريبة فدفعهم الفضول الى التنقيب عن اسبابها ودوافعها ، كذلك حاولت اجيال متعاقبة من المفسرين والشرّاح ان تتوارى خلف الشعار ولم تخش ان يحلّ بها مـا حلّ بالعجوز بولونيوس لأن سيف هاملت لا يقوى على ايذائها . واشتد شوقها الى استجلاء ما هو مستتر خلف المظاهر حتى اصابها مـا يشبه الدوار من تعدد الألغاز

تثيرها المسرحية . ولاحت وراء شخصية « هاملت » شخوص ادبية مماثلة لها ، ونماذج اسطورية (جمعها ساكسوغراماتيكوس saxo Grammaticus) ربما كانت المصدر الذي انحدر منها « هاملت » . وادرك النقاد بعض الشبه بينه وبين اورست و بروتوس ثم كان عليهم ان يتقصوا دوافعه الخفية ونظرته الى الأمور ومقاصده التي انقلبت رأساً على عقب أو غارت في غياهب النسيان بسبب فساد عقله وهواجسه الغامضة . وهناك ايضاً مقاصد شكسبير حتى ان المؤلف بدوره أفلت من يدهم في نهاية المطاف مع كل ما اعتلج في صدره من هموم واحقاد وهمسات الطفولة واللاشعور والعبقرية ، وكل ما استوحاه من طبيعته المبدعة . وسرعان ما انقلب شكسبير الى اسم مستعار يخفي رجلا آخر ، سواء كان كاتباً ام سيداً عظيماً ، وهو الذي امسك بالقلم .

وربما كان المشاهدون في عهد اليزابيت لم يطرحوا هذا العدد العديد من الأسئلة حول كل فترة من فترات سلوك هاملت المضطرب . ولعلهم قنعوا بغياب تلك الوحدة النفسية المتواصلة التي تحفزه على العمل . فلم تنشب الخصومة الكبرى إلا بعد قرن ونصف من الزمان عندما تعذر على القوم الذين اولعوا بشخصية هاملت ان يرضوا بفقدان المبدأ النفسي الذي من شأنه ان يوضح لهم مزاجه المتناقض ويجمع شتات احاديثه المتباينة . وعبثاً تحاول المسرحية ان تأسرنا بحتمية احداثها الراسخة فلا بد من ان يضاف اليها تفسير سببي مستوفي . وطالما ظل هذا التفسير غامضاً ملغزاً ، بدت الرواية و كأنها تمثل شطراً واحداً من معادلة افتقر شطرها الآخر الى الأبانة والتوضيح .

ثم ان اوديب قد اذعن في تصرفاته المتعاقبة لأحكام الضرورة . فلم تكن ثمة حاجة الى التساؤل عن الحوافز النفسية التي تعلل سلوك البطل . فهو ينفذ نبوءة الكاهن : والنبوءة ترمز هنا الى الضرورة والسببية على حد سواء .

ويمكننا القول بتعبير احدث : كان اوديب هو الذي يتقمص دور الحافز أو
يصوره تصويراً رمزياً . اما هاملت فقد تراءى لنا في ظاهر امره فرداً كسائر
الأفراد . ولم يكن قط رمزاً نفسياً بكل ما يتمتع به الرمز من كمال و كثافة .
وعندئذ بدت لنا الضرورة المتفجرة في خاتمة المسرحية الفاجعة ، و كأنها
اعيقت على مر الأحداث بعوائق كثيرة لا مبرر لها أو ان الضرورة تعمل في
الخفاء بدافع اسباب غامضة .

لم يقتصر فرويد في فرضيته الجريئة على ايجاد التبرير فقط . وارجاع
الأحداث الى عامل الضرورة والوضوح استناداً الى تأويل الأسباب الخفية المستترة ،
بل افترض ايضاً ان الحافز الرئيسي العميق هو « عقدة اوديب » . وهذه
هي الضرورة بأوضح معالمها . وتمثيلية « هاملت » لا تستكمل معناها إلا بها .
اي ان فرويد يعتبر الاهتمام الكلي الذي اثارته الرواية بمثابة القرينة ، ولا
يمكن تسويغ هذا الاهتمام اطلاقاً بما اتصف به « عصاب » هاملة من صفات
فردية وخاصة بل لا يمكن تبريره إلا بوجود « عقدت اوديب » (وهي موضوع
كلي) . ولك ان تعترض على ذلك وتقول : اننا لو افترضنا الشمول في
عقدة اوديب ، لرأيناها في كل فرد من الافراد . ولن يجد فرويد مشقة في
الرد على اعتراضك : لكن هذه العقدة ماثلة في شخص هاملت بشدة
لا نعهدها عند غيره من الناس .

لا يحتاج أوديب الى تفسير لأنه هو الشخص الذي يوجه التفسير . اما
أقوال هاملت وتصرفاته (أو تقاعسه) فهي بوصفها اعراضاً تتطلب الشرح
والايضاح . والقول بان هاملت لم يحقق ما استطاع أوديب تحقيقه ، معناه أن
رواية شكسبير ليست مكافئة « للحلم الجماعي » وأننا لا نقع فيها على ذلك
الايهام المرتد « fantasme rétroactif » المشترك الذي ينضم الى « نواة الطفولة » .

noyau infantile المشتركة لتكوين وحدة الرمز . ففي مسرحية « هاملت » يبقى هذان الشطران منفصلين دائماً . فمن الذي يتكفل « بالايهام المرتد » ؟ هاملت لايتكفلها لأنه لا يوجد إلا في نطاق الأقوال التي ينسبها اليه شكسبير ، كذلك لا يتكفلها شكسبير لأنه لم يتقدم بأي تعليق هامشي على « هاملت » . يبقى على المفسر إذن ان يعتبر أقوال شخوص المأساة بمثابة الحصيلة وأن يؤلف منها قصة سابقة ، في شيء من التوسع ، ويتجه في تفسيره نحو نقطة أصلية هي « النواة » الأولى التي تكون بآن واحد ملكاً له و « لهاملت » وللشاعر شكسبير . وبذلك يتكفل الشارح قضية الايهام المرتد ، بالنظر الى أوجه الشبه التي تقرّب بين سلوك هاملت وبين تصرفات المرضى المصابين بالعصاب ممن يعالجهم الطبيب المحلل في حياتهم الواقعية . وفي بحث الشارح يلتقي لاشعور هاملت الوهمي ، بلا شعور شكسبير المبدع ، وبتفكير القارىء أيضاً ، وذلك كله في نقطة مشتركة تتلاقى فيها خطوط تندفع نحو الماضي ، ومنها تنبثق صورة اوديب التي تكشف النقاب عن سر الأمير الدانمركي الحزين في ضوء الأسطورة العريقة .

ومن هنا كانت الشروح والتفاسير متسمة بسمة « السيولة » أما أرنست جونز الذي استند الى فرضية فرويد الأساسية ، فقد رأى في شخص هاملت ما يشبه الشخص الانساني العادي ، له مشاعره الواضحة والخفية وله اندفاعاته وأناه العليا . أي أن له ، بكلمة موجزة ، ذلك الكيان النفسي الذي يتشكل في أي فرد من الأفراد عبر تاريخهم . وهذا معناه أن شكسبير القادر على محاكاة بارعة لم يبدع في هذه الرواية « دوراً » مسرحياً بل أنشأ انساناً بكل معنى الكلمة . لكننا اذا نقلنا اهتمامنا من هاملت الى شكسبير كان شخص هاملت مرجعاً جزئياً ووهماً عابراً في وجدان الشاعر وهذا ما أشار اليه

التفسير الذي جاءت به الناقدة ايلا شارب Ella Sharpe . وكانت قد أقبلت على تحليل لا شعور شكسبير من خلال اهمّ شخوص الرواية أكثر من تحليلها نوازع هاملت الخفية . فكان تفسيرها تأويلياً اكتسب فيه « التوزيع » قيمة تخطيطية والعمل قيمة « اقتصادية » . فأصبح وضع الشخوص أسطورياً فهم أغوار داخلية عوضاً عن أن تكون لهم أغوار داخلية . وهم هذه الاندفاعة أو تلك عوضاً عن أن تكون لهم اندفاعات . وبالتالي لم تعرض أمامنا الأسطورة الانسانية الجماعية – أي « أوديب » – ولو أنها بقيت مستترة نستشفها من خلال السطور كضمانة لوجود العنصر الشامل المختفي خلف العنصر الخاص ، بل رأينا انبثاق « أسطورة شخصية » (على حد تعبير شارل مورون Mouron) تكونت من خلال التحليل النقدي .

٤ – في « سيرته الذاتية » الصادرة عام ١٩٢٥ ، اقام فرويد علاقة أخرى بين « هاملت » و « اوديب » وفي صيغة ابسط من الصيغة الأولى استندت الى ذلك التمييز المعروف بين « مسرح الطبائع » (الذي يمثله اوريبيدس) و « مسرح القدر » (الذي يمثله اسخيلوس) . وهذه العلاقة متشابهة ومتناسبة مع تلك التي تقوم بين الصورة الفردية للعصاب وبين النموذج الأصلي (أو الجذر) لاندفاعة « اوديب » . كتب فرويد يقول :

« اما انا فقد خطرت لي خواطر عديدة مبعثها عقدة « اوديب » وكنتُ قد تحققت من وجودها في مسرحيات كثيرة . وتبين لي أن اختيار هذا الموضوع الرهيب (ناهيك عن ابداعه) كان دائماً امراً خفياً ملغزاً ، وأننا لانستطيع تعليل تلك الأصداء الهائلة الناجمة عن عرضه في جو شعري لا لايمكننا تفسير جوهر « مأساة القدر » بالذات ، مالم نعترف بأن الشاعر قد ادرك هنا قانوناً عاماً من قوانين التطور النفسي في جميع ابعاده العاطفية . فلم يكن القدر ولا وحي الكاهن إلا صورة مادية للضرورة النفسية . ثم ان البطل يقترف جريمته على غير علم منه وبدون ارادته وهذا في رأينا تعبير صحيح عن الطبيعة اللاشعورية لميوله الاجرامية . وما هي إلا خطوة واحدة حتى انتقلت من هذا الفهم « لمأساة القدر » الى توضيح

« مأساة تخطيط » المتمثلة في رواية « هاملت » والتي اعجبت الناس منذ ثلاثة قرون دون ان يدركوا معناها الخفي ودون ان يتمكنوا من تخمين دوافع الشاعر ومقاصده . وكان من الواضح ان هذا المريض الذي ابدعه شكسبير يفشل في مساعيه بسبب عقدة « اوديب » . شأنه في ذلك شأن جميع المرضى من امثاله في الحياة الواقعية . فقد أوكل الى هاملت ان يعاقب شخصاً آخر عن الفعلتين المشكوتين اللتين تؤلفان مضمون عقدة « اوديب » . وحينئذ تدخل شعوره بالذنب ، وهو شعور غامض اوقفه عن الحركة وشلّ ذراعيه ، وكان شكسبير قد وضع هذه المسرحية بعد موت والده بزمن قريب . ثم توسع ارنست جونز فيما بعد في الاقتراحات التي ابديتها عند تحليل المأساة وجاء عمله دقيقاً وشاملاً . كذلك اعتمد اوتو رانك النموذج ذاته وانطلق منه في دراسة الموضوعات التي يختارها كتاب المسرح . وهو في مبحثه الكبير عن « الدوافع الى الزنى » فقد اثبت ان كثيراً من المؤلفين يعمدون الى تصوير الدوافع والحوافز التي انفردت بها عقدة « اوديب » . ولقد تتبّع ماطرأ على هذا الموضوع في الأدب العالمي من تغيير وتشويه وتخفيف » .

٥ — في « المدخل الى التحليل النفسي » الصادر عام ١٩٣٨ والذي لم يستكمله فرويد ، نقع على الأفكار ذاتهـا ولكن في صيغة المدح والتقريظ . لأن النقّاد ومؤرخي الأدب لم يتقبلوا قبولاً حسناً تفسيره مسرحية « هاملت » فكان عليه ان يردّ عليهم رداً سريعاً . وهنا أيضاً ، لا بد لنا من ذكر بعض النصوص ولو كرة الاستشهاد . كتب يقول :

« لعلك ايها القارىء قد سمعت بما وجه الي من لوم إذ قالوا ، ان اسطورة « اوديب » لا شأن لها اطلاقاً بكل ما تقدمت به من تحليل ، وانها حالة مختلفة كل الاختلاف فاوديب لم يعلم ان الرجل الذي اغتاله هو ابوه ، وان المرأة التي تزوجها هي امه . لكنهم تجاهلوا ان مثل هذا التحوير امر لا بد منه حين يعرض الشاعر لكتابة ذلك الموضوع ، وانه لا يأتي بعنصر جديد بل كل ما في الأمر انه يغير من قيمة العناصر المتوفرة في هـذه الحالة تغييراً بارعاً . ذلك لان جهل اوديب لكل ما اقدم عليه هو افضل صورة لذلك اللاشعور الذي غاصت فيه كل تلك التجربة التي يعانيها الرجل البالغ . ثم ان صفة القسر والاكراه التي تتصف بهـا حادثة الوحي تبرىء ساحة البطل أو ينبغي لها ان تعفيه من المسؤولية . وهي اعتراف بحتمية القدر الذي قضى بان يعاني الابناء جميعاً عقدة اوديب ويتغلبوا عليها . وهنـا ايضاً ، حاول

نقدنا القائم على التحليل النفسي ان يثبت للقارىء اللبيب انه يمكن ايجاد تفسير لشخصية ادبية ثانية – وهي هاملت الانسان المردد المحتار – استناداً الى عقدة اوديب (فقد خاب سعي الامير حين اوكل اليه ان يعاقب انساناً آخر على الفعلة التي تتجلى بوضوح في مضمون رغباته الاوديبية) وقوبل تفسيرنا باستنكار الاوساط الادبية وهذا دليل على ان السواد الاعظم من الناس ما زالوا يتشبثون بغرائز مكبوتاتهم الطفولية » .

ولم تبارح إذن صورة هاملت جميع مؤلفات فرويد من عام ١٨٩٧ حتى عام ١٩٣٨ بوصفها الشخصية المأسوية الثانية . اي انها لم تكن حالة طارئة ، بل تنتسب الى فئة النماذج الكبرى والموضوعات الشاملة . ولئن كان اوديب بانتهاكه الحرمات وتحمله القصاص يرمز الى الشريعة الكونية التي تشرف على نشأة الكائن الأخلاقي : اي الى الفترة من حياتنا التي لا بد لنا من معاناتها وتجاوزها ، فان هاملت من ناحية ، يظهرنا من خلال امتناعه وتردده على عجزه عن التجاوز والتغلب على ذاته ، فتبقى غريزته النابعة من طفولته مستترة في جوانحه تسومه سوء العذاب ، لقد سمّى فرويد صراحة هذا الذي يسمى هاملت الى كتمانه رغم ثرثرته وهذره ،وهذا الاسم هو اوديب .

٦ – ولا يقف الأمر عند هذا الحد . فقد تبحرّ فرويد في مسرحية شكسبير وتقدم في باقي مؤلفاته بالخطوط الكبرى المتناثرة لتفسير أعم . ففي مقالته المسمّاة « آراء في حالة الاستحواذ العصابي » كتب يقول :

« والريبة التي يبديها المريض انما تستجيب للقلق النفسي الذي استبد به في كل ما يعمد اليه من تصرفات ، مما يجعل الغلبة للحقد على عاطفة الحب . ولما كانت هذه العاطفة الاخيرة تتبع عادة من الثقة والراحة النفسية ، فان الاشتباه بها ينقل الشك الى شتى المشاعر ويجعله يتشبث بانفه الامور واقلها شأناً .فالانسان الذي لا يثق بحبه مكره على الارتياب بكل شيء والاشتباه بكل ما هو اقل قيمة من حبه » .

عندئذ يحيلنا فرويد في مقالته الى حاشية وردت في أسفل الصفحة يذكر فيها أبياتاً باللغة الانكليزية يتغزل فيها هاملت بالفتاة اوفيليا وهي :

« سيان عندي ان تقولي بان النجوم ليست من نار

وان الشمس لا تدور

وان الحقيقة كاذبة

ولكن لا تقولي باني لا احبك ..

فهذه الاشارة الأدبية الواردة في سياق مقالة طبيـة مرضية تلقي مزيداً من الضوء على جانب هام من سلوك هاملت فقد أعلن سابقاً ان الحب امر ثابت لا ريب فيه ، ثم لم تلبث ان انطفأت جذوته ونضب معينه .فليست الملكة وحدها هي التي خانت عهد الملك الراحل بعد ان قطعته على نفسها طوال العمر . بل ان هاملت ايضاً (في أقواله على اقل تقدير) لم يبق وفياً لحبه . وكذلك اوفيليا الـتي امتثلت لنصيحة والدها وشقيقها ، ورضخت للدور الكاذب الذي أملي عليها . فانكرت حبها الأول . وبذلك امتدسلطان الشك وعصف بجميع مشاعر الألفة والود الفاشلة المتقهقرة . وانتشرت من اول مشهد ليلي فوق الأسوار برودة قارسة عمّت المسرحية بكاملها، وترددت فيها عبارات التحية (« عم مساءً .. » ، « عم مساءً » الخ ...) تتكرر اصداؤها الكئيبة وكأننا في مأتم . ولما كانت اوفيليا قد فقدت كل ما علق به قلبها ، وبخاصة حبها الأول، لقيت حتفها في مياه الغدير البارد . يصح هذا القول على « عطيل » و « الملك لير » و « قصة شتاء » (وفيها يأتي البعث بعد الموت) ، وكان بوسع فرويد ان يستمر في ضرب الأمثلة لكن المقالة طبية والقصد منها دراسة الأمراض السريرية .

٧ — ويمكننا ان نستخلص عبرة أخرى من رواية شكسبير .فهاملت العصابي النموذجي قادر ايضاً عـلى ان يكتم اسراره بصورة نموذجية . ويستشهد به فرويد بوصفه مثالاً واضحاً كل الوضوح على مقاومة المريض بالعصاب ، وبخاصة إذا حاول احد « الهواة » ممن لا خبرة لهم اطلاقاً ، ان

يتعاطوا شفاءه من علته : ففي مقالة له صدرت عام ١٩٠٥ حول « كيفية المعالجة النفسية » ينحي فرويد باللائمة على اولئك الذين يرتجلون التحليل ارتجالاً . فكتب يقول :

« لقد انتهى الي ان نفراً من زملائنا يستقبلون المريض في موعد معلوم حتى يتولوا علاجه من الناحية النفسية . وانا على يقين بانهم يجهلون كيفية المداواة ، واحسبهم يتوقعون من المصاب ان يفضي اليهم مباشرة بمكامن سره ، وهم يظنون انهم سوف يظفرون بالدواء الشافي إذا ما حصلوا على مايشبه الاعتراف أو توصلوا الى اقامة علاقة من الثقة والاطمئنان بينهم وبين المريض . ولا عجب ان يناك هذا المسكين مكروه اجل خطراً من الفائدة التي يرجوها . إذ لايمكن للمرء ان يتلاعب بتلك المعالجة النفسية . وتحضرني في هذه المناسبة اقوال مريض معروف لم يعالج اطلاقاً علاجاً طبياً بل لم يكن له وجود إلا في خيال احد الشعراء ، وانا اعني به هاملت امير الدنمارك . فقد بعث اليه الملك برجلين تابعين حتى يسبرا خبيئة نفسه ويلتزعا منه سر مزاجه الغريب . فزجرهما زجراً صريحاً ، ولما تقدما اليه بعدد من المزامير تناول هاملت واحداً منها وسأل احد الرجلين الشاكيين ان كان يرغب في العزف على المزمار . وهو امر سهل يسير لايزيد صعوبة عن الكذب والخداع . فأبى التابع محتجاً بعجزه عن العزف . ولم يستطع هاملت اكراهه على استخدام الآلة ، فصرخ بوجهه قائلاً : « أرأيت الى أي حد تحتقرني ؟ لقد اردت ان تتلاعب بمشاعري وان تظهر بمظهر الشخص الذي خبر اوتار قلبي وان تنتزع مني مكامن سري . كل ذلك حتى اسلس لك قيادي . وهذه آلة ضئيلة الشأن حافلة بالموسيقا والطرب لاقبل لك في اخراج النغم منها . اتراني ، وعاك الله ، اطوع من مزمار ؟ هبني كنت الآلة التي تريد فيها تحكّمت في اوتارها فلن تظفر منها بصوت واحد » .

وهناك ايضاً عبارة مأثورة عن هاملت (« كلمات كلمات كلمات ») يسندها فرويد الى ذلك الرجل « المتصف » الذي تولى الردّ على حجيج المحلل النفسي وانكر على التحليل صحته وشرعيته . (في المقالة المسماة : « حول تحليل احد الهواة ») .

والحق ان فرويد قد نفذ في قرارة الأمير الدنماركي وحق له ان يذكره

في احاديثه بقوله « صاحبنا » . ثم ان النكتة التي كانت ترد عادة على لسان ابطال شكسبير لا تختلف عن « البديهة » التي درسها فرويد في بعض مقالاته. وهاملت هو الكائن الوحيد (بوصفه خبيراً بالكلام الملغز) الذي يستطيع أن يلقن فرويد احدى القواعد الأساسية في حسن البديهة عندما أشار على هوراسيو : « اياك والافراط في الكلام يا هوراسيو » وهـذه القاعدة في الاقتصاد هي الـتي اوصى بها ايضاً بولونيوس العجوز الثرثار ، ولم يفت فرويد ان يستشهد به .

لا يسعنا إذن إلا ان ننوّه بتلك القيمة النموذجية التي ما برح شخص هاملت يكتسبها شيئاً فشيئاً في نظريات فرويد ، وقد لا تكون أقل أهمية عن قيمة اوديب بالذات . ولئن كان هذا الأخير قد ثبّت في مجال الأساطير القاعدة للاتجاه الطفولي لليبيدو ، فان هاملت غدا نموذجاً للشذوذ المترتب على عجز الفرد عن تجاوز تلك المرحلة الاوديبية .

وتشير الرسائل التي بعث بها فرويد الى صديقه فليس Fliess ان هناك توافقاً غريباً بين استقصائه معالم طفولته من جهة ، وبين شرح تلك الرائعتين من روائع المسرح الغربي من جهة ثانية . والظاهر ان تفكير فرويد ينهل من عـدة منابع تتفرع عن تجاربه السريرية ومطالعاته (أو ذكرياته) الأدبية والرجوع الى ماضيه الشخصي . وأول تعبير عن الحصيلة التي آلت اليها هذه المنابع الثلاثة نجده في رسالته الى الصديق والزميل الألماني البعيد : أي في حالة من حالات « التحوّل » الانتقـالي ، وفي أسلوب متحرر طليق يعتمد

الافتراض والقياس والتشبيه كما لو كان يقول : « الا ترى معي أن هذا يصح أيضاً على كذا وكذا ... »

ويبقى موضوع الهستيريا والعصاب هو اللغز الأكبر عند فرويد الذي يشبهه بابي الهول . ومنذ بداية المسرحية يتلاعب هاملت بالألغاز المتعمدة التي تتحمل وجهين أو ثلاثة ويمكن حلها في بادىء الأمر ثم تستعصي على الحل بسبب كثرتها وتراكمها . فيكون هاملت قابلا لكل محاولات التفسير التي تتوخى من خلاله توضيح طبيعة العصاب . وهو مثال نموذجي لهذا المرض . ويأتي اختباره في مرتبة ثانية بعد أن يكون فرويد قد اختبر ذاته . وبدلاً من ان يتناول التحليل الاستقصاء عامة الناس فانه يعكف على دراسة شخصية فذة ، وربما كان لهـذا الأمر بعض التأثير في التحليل النفسي إذ يصبح كل مريض بالعصاب شبيهاً بأمير الدنمارك وفي ذلك احياناً شرف عظيم .

ولقد المحنا سابقاً الى ان الميزة التي تنفرد بها عبقرية فرويد كامنة في القيام بسلسلة من الاستطلاعات والتعرف على الاشياء recomaissances كما ورد في نظرية ارسطو ، عندما يكتشف شخوص المأساة أو يتعرّفون الى هوية خفيت عليهم في السابق (سواء كانت هويتهم أم هوية غيرهم) ويتم التعرف اليها في الأغلب بفضل اشراق ذهني متبادل .

والاكتشاف الرئيسي في تمثيلية سوفوكليس ينقل « فرويد » الى ما عثر عليه قبل زمن قريب عندما غاص في اعماق طفولته الخاصة ، فتتوضح له « الواقعة » التي استشفها في ذكرياته وتنتظم في ضوء المسرحية الشعرية وفي بنيتها الحتمية . أي ان قصة اوديب إذا طبقت على المغامرة الشخصية القديمة انسحبت عليها انسحاباً تاماً وابرزت حقيقة الماضي المكتشف .

فهناك حركة مزدوجة في مسيرة فرويد الفكرية وآية ذلك ان الميل المكتشف في التاريخ الطفولي (الليبيدو الموجّه نحو الام) يغدو واضحاً وشاملاً بفضل اسطورة « اوديب » . وفي المقابل ، تظهر مأساة سوفوكليس بمظهر الحكم الذي استطاع ان يحقق رغبة شخصية هي بحد ذاتها رغبة الانسانية جمعاء . فالاستعانة بنموذج « اوديب » معناها ان شخصية فرويد الذاتية قد انقلبت الى حقيقة موضوعية ، وكذلك اكتسبت الاسطورة القديمة قيمة ذاتية (لأنها تعبّر عن شريعة نفسية عامة) . ومدار البحث هو ان « النواة » الحميمة للشخصية الذاتية (أي الماضي الذي عاشه الطفل) لا تكشف النقاب عن سرها ولا تبين عن مضمونها ما لم تنتظم عند الراصد ـ المرصود ، وفق نموذج تلك المسرحية التي تعد من عيون الأدب في « التراث » الثقافي. وبقدر ما اشتملت ابحاث فرويد على « ايهام ارجاعي Fantasme rétroactif فاننا نرى ان اتجاه هذا الايهام قد تكوّن بفضل التعبير الاسطوري وكذلك نقطة تبلوره . ولهذا تعددت المفردات اللاتينية في الرسالة المؤرخة في ٣ تشرين الأول ١٨٩٧ والموجهة الى صديقه فليس Fliess . « ليبيدو موجه نحو والدته « watrem » . فاذا اغضينا عن لفظة « Libido » وهي المصطلح العلمي المعبّر عن « الرغبة » ، فهل استخدم فرويد كلمة « watrem » بدافع من الحشمة فقط ؟ أو ليجعل أسلوبه أقرب الى الأسلوب العلمي ؟ أو ان اللغة اللاتينية تتقبل أكثر من غيرها التعبير الفاحش ؟ ونحن لا يسعنا أن نأخذ بأي فرض من هذه الفروض ، بل نرى أن اللفظة المقتبسة من اللغات الميتة هي وحدها قادرة على أن تمنح الأم وجهها الأسطوري الشبيه بوجه جوكاست .

ومنذ ان اصبحت قصة اوديب « نقطة حاسمة » في تطور الذات ،

فلن تستطيع الافلات من المصادرة التي تعتبرها « نقطة انطلاق » في التطور البشري الاولي . اي انها تمثل مرحلة غابرة مستترة خلف التطور الثقافي اللاحق . فليس الكبت مجرد عرض من الاعراض الفردية بل هو ناموس من نواميس التاريخ او امر صادر الى الفرد او مقياس يرجع في اصلاله الى الماضي السحيق . ومعنى ذلك ان تاريخ النوع الانساني لا يتألف فقط من مكتسبات ومساهمات ايجابية ، بل يضم ايضاً السلب والرفض والكبت . ولكي يحدث تقدم ما على صعيد الفرد والمجتمع ، يشترط بالحادث المكبوت ألاّ يحتفظ بقدرة مستقلة شديدة او مرنة في شدتها .

ولعلك ترى الآن في شيء من الوضوح هذه السلسلة من « الاستطلاعات» والاكتشافات التي طبعت مسيرة فرويد الفكرية بطابعها الخاص . ففي فترة اولى ، اقترح فرويد الفرض التالي : « انا » على غرار اوديب » . وفي الوقت نفسه انقلبت هذه القضية وامكن صوغها كحقيقة تاريخية شاملة : « اوديب هو اذن نحن » فلا يمكننا فهم الذات في التحليل الذاتي الا كتعرف على الاسطورة ؛ والاسطورة وقد اصبحت داخلية سوف تقرأ على انها تمثيلية الاندفاعات . واجرأ ما في استطلاع فرويد هو استمراره في حركة التعرّف والاكتشاف وقوله : « ان هاملت هو ايضاً لأوديب » . لكنه اوديب مقنّع ومكبوت . او هو اوديب الناشط في الظل بحيث لا يقوى هاملت الذي كتبه على التقدم خطوة واحدة . واليك اخيراً الاكتشاف النهائي : هاملت هو العصابي ؛ هو الهيستيري الذي عليّ ان اهتمّ به يومياً . وبذلك تعاقبت طريقة فرويد ، فكان تطبيق صورة اوديب على هاملت مرحلة متوسطة لا بد منها حتى يستطيع ان يجد في « لاشعور » مريضه ما وجده في ماضيه الشخصي . اي ان اوديب وهاملت هما صورتان وسيطتان بين ماضي فرويد ومريضه ، وهما يضمنان له وجود اللغة المشتركة بينهما .

ان هذه السلسلة من الاستطلاعات تفرض ذاتها على انها مكونة لمسيرة الفكر التحليلي ذاته . اي انها لم تكن حالة خاصة من حالات التطبيق على موضوع خارجي . والواقع ان فرويد قد احس بمزيد من الرضا والاستحسان بعد ان تبين له انه كشف النقاب عن سر هاملت وانطوائه ، كما تشير رسالته المؤرخة في ١٥ تشرين الاول ١٨٩٧ . لكن هذا الاحساس لا علاقة له بالادب بل كان اكتشافه في الاساس نموذجاً مسبقاً او صيغة مؤقتة او محاولة رمزية لكل الشروح والتفاسير التي سوف يتيحها « قانون » اوديب في طريقة المعالجة الحقيقية التي لا تتناول الشخوص المسرحية بل المرضى من الاحياء :

والأمر لا يخلو من الجرأة : ولهذا السبب الح فرويد على جواب صديقه في كثير من اللهفة والقلق . فهو قد طبّق حالة اوديب على حالة مغايرة قد تبدو معاكسة لها . لم يكن هاملت قاتل ابيه بل اراد الانتقام له . لكنه منتقم متقاعس يؤجّل الثأر الى ما لا نهاية ، حتى استبد به الجزع وراودته الرغبة في الانتحار . ويريد فرويد في محاكمته الفكرية ، التي هي في جوهرها اقرب الى المحاكمة اللغوية او المنطقية ، ان يثبت للناس ان النفي المزدوج يكافيء الايجاب الضعيف الهزيل : هاملت لم يقترف جريمة القتل ، لكنه ايضاً لم يستطع الثأر لوالده . معنى ذلك انه لا يزال ، بصورة لاشعورية ، يرغب في ارتكاب هذه الجريمة . وظل الوالد الشبح موضوعاً لجريمة وهمية لا يمكن اتمامها . عندئذ شعر هاملت شعوراً غامضاً انه اشبه بالقاتل الحقيقي : فسيطر عليه القلق واسفر عنه شلل من نوع خاص منع هاملت من ان يعاقب نفسه بالانتحار كما منعه من معاقبته نفسه باغتيال كلوديوس الذي يعدّه بديلا له : ولقد فسر فرويد هذا التردد وارجاء الثأر الى موعد لاحق بوصفه شللا انفرد به احد الاعضاء . وبعد ان اصدر « دراساته في الهستيريا » وجد فيه الحالة

المرضية الاولى التي لا يطرأ عليها تحول عضوي بل تبقى فيها الأعراض نفسية محضة . وبذلك اسهمت مسرحية « هاملت » بعض الشيء في التمييز بين العصاب «الصرف» وبين الهستيريا التي هي من قبيل العصاب التحويلي névrose de Cauversion .

ولما رجع ارنست جونز Ernest Jones الى تلك الحاشية المتواضعة الواردة في اسفل احدى صفحات « علم الأحلام » Traumdeutung . تغير وقتئذ اتجاه البحث تغيراً جذرياً . وهذا لا يعني ان جونز قد ابتعد عن آراء فرويد فالتفسير متطابق لدى الرجلين . لكنه عند فرويد كان يعتبر مرحلة اولى من مراحل اعداد التحليل النفسي الكامل أو فترة من فترات انشاء التحليل وما توسل به من مفاهيم . بعبارة اخرى . كان فرويد يشرح هاملت وهو ينظر الى ما سوف يؤول اليه التحليل النفسي في حين ان جونز عاود قراءة المسرحية منطلقاً من التحليل النفسي المستوفى ، واخذ يناقش النظريات المتعارضة ويتقدم ببراهين جديدة تدعم التفسير المستند الى اسطورة اوديب وبالتالي تقدم بمثال نموذجي على التحليل التطبيقي . فالطريقة عنده مقبولة لا ريب فيها ولا مجال للنظر فيها ، المراد منها فقط ان تثبت قيمتها الاجرائية .

كان يطيب لفرويد ان يكرر المرة تلو الاخرى ان « الأمير هاملت يعاني من عقدة اوديب » . لكن الذي لا ريب فيه هو ان قراءته لهذه المسرحية كانت قد احتفظت دوماً بطابع تمهيدي Propédeutique في نظره ، واحتفظت بقيمة النموذج ، والغاية منها ان يتوصل الباحث الى مزيد من التبصر حتى يجد له تطبيقاً نهائياً في موضوع آخر .

وهناك حادثة تشهد على صحة قولنا . فقد حضر الطبيب السويسري لودفيج بنسفانغر Ludwig Bingswanger (اثناء زيارته الثانية لفرويد في

شباط من عام ١٩١٠) احدى حلقات البحث الاسبوعية التي كان يشرف عليها فرويد . وموضوعها تحليل مسرحية « هاملت » فتقدم احد الطلاب بدراسة اولى لمشهدين من مشاهدها ، على هدي الحاشية المعروفة التي وردت في « علم الأحلام » الصادر عام ١٩٠٠ ، قال بنسفانغر :

« ثم عرض مقرر اسر تحليلا غامضاً وبدون تمحيص للعلاقة القائمة بين هاملت ووالده في ضوء الحاشية ذاتها واستناداً الى ماجاء في « علم الأحلام » من انفصام الشخصية الواحدة احياناً الى عدة شخوص . بمعنى ان « عقدة الأبوة » كانت في تلك الحالة قد انقسمت وتوزعت على شخصين هما العم كلوديوس والوزير بولونيوس . وتقدم محاضر ثالث اصغر سناً بمقارنة بين تحول الشخوص في المسرحية ، كما يبدو واضحاً في اعمال شكسبير ، وبين كيفية تحول الرؤى المشاهدة في الأحلام . ولاحظ فرويد ان الغرض من الموضوعات المعالجة هو التوصل الى بعض الاحتمال ولم يكن الغرض منها اكتشاف وقائع ثابتة لاريب فيها . ثم الح على الناحية التدريبية التي تتجلى في مثل تلك الابحاث » .

وهذه الملاحظة تتفق مع التصريحات العديدة التي عبّر فيها فرويد عن تحفظه الشديد . فقد سأله احد مترجمي شكسبير في عـــام ١٩٣٠ : ان كان بوسعنا ان نعتبر الملك لير مصاباً : هو ايضاً . بالهستيريا . فاجابه فرويد : ولا يحق لنا ان نطالب الشاعر بوصف سريري دقيق للأمراض العقلية . يكفينا ألا نشعر بالتناقض وان تتيح لنا معرفتنا النفسية العادية ان نتتبع الشخصية الموصوفة في جميع شعابها باعتبارها شخصية غير سوية ... معنى ذلك انه حصر التحليل النفسي في حدود الاحتمال . وطالما ان الشخص المسرحي لا يوفر لنا صورة كاملة مستوفاة لأعراض المرض . فان التحليل من ناحيته لن يطمح الى تقديم شرح كامل للأثر الأدبي ...

وأغرب مافي الأمر أن نرى فرويد في حاشية اضيفت عـام ١٩٣٥ الى « سيرته الذاتية » الصادرة عام ١٩٢٥ ، يأخذ بفرضية الناقد لوني Looney القائلة بان الكاتب الحقيقي للمسرحيات المنسوبة الى شكسبير قد يكون ادوار

دوفير Edward de Vere أمير اكسفورد . وهناك حاشية أخرى الحقت ه بالمدخل الى التحليل النفسي ، وتناولت الموضوع ذاته فاشارت اشارة مبتسرة الى أن ادوار دوفير هذا كان قد فقد في طفولته أباً أحبه وأعجب به ، ثم كانت القطيعة بينه وبين أمه التي تزوجت مباشرة بعد موت بعلها » : هذا التحول في رأي فرويد ربما ترتبت عليه نتائج خطيرة . فطالما بقيت تمثيلية هاملت من تأليف ذلك الكاتب والممثل المولود في قرية ستراتفورد Stratford والذي مات أبوه في عام ١٦٠١ أي قبل تأليفها بزمن قريب ، فقد التقت المسرحية بالنظرية التحليلية التي أنشأها فرويد في الظروف نفسها ، وكأنهما ولدان توأمان . وها هو فرويد ينكر الآن هذه التوأمة . هل قصد من وراء ذلك أن يزيل كل أثر من الآثار التي خلفتها مسيرته الفكرية الخاصة ؟ طبعاً لا : ولقائل أن يقول (وما أكثر الآراء) أن فرويد في تلك الفترة المتأخرة من حياته ، كان أقل احساساً بوضعه كولد ، وأنه تقمّص نهائياً دور الوالد ، أو النبي موسى ، أو « الأب الذي فُقد في سن مبكرة » . وهو الدور الذي نسبه اليه ورثته ، وما توهموا من أوهام باطلة في أغلب الأحيان ، حتى يكتب اسمه في سجل الخالدين .

« فرويد » و « بروتون » و « ميرز »

لقد رأينا كيف ألحّ فرويد على أن يجعل بينه وبين السريالية بعداً فاصلاً . وأنت تذكر تلك العبارة المأثورة التي بعث بها الى اندره بروتون في رسالته الثالثة بتاريخ ٢٦ كانون الأول ١٩٣٢ . ونشرها بروتون في نهاية ديوانه « الأواني المستطرقة » . قال فرويد :

« اني اتلقى منك ومن اصدقائك مزيداً من العناية والاهتمام بإعجابي . لكني لست قادراً على ادراك طبيعة السريالية واهدافها . ولعلي عاجز عن فهمها فقد قُدّر لي ان اظل بعيداً عن شؤون الفن » .

وأنت تستشف من هذه السطور قناعة فرويد الأكيدة بان السريالية لم تدركه على حقيقته ، لكنه ، من قبيل اللباقة والأدب ، يحمّل نفسه تبعة سوء الفهم ، ويعلن عجزه عن ادراك النزعة السريالية متعللا بقلة خبرتـه في أمور الفن. وواضح من ذلك كله أنه يريد أن يجعل مراسله يعترف ، من ناحيته ، بقلة خبرته (المماثلة والمتناظرة) في قضايا علم النفس تحدوه الى ذلك أسباب عديدة منها اعلانه الصريح عن الطابع العلمي الصارم للتحليل النفسي. فهو قد اصر على إقامة الحدود الفاصلة بين مجالي المعرفة والفن، فرجال الفن وهم حالمون من الدرجة الممتازة لا يمكنهم إلا ان يعانوا بشدة ـ ويعبرون ايضاً بشدة ـ عمّا يعود الى العلم امر تفسيره في لغته الخاصة . ويريد فرويد ان يخصّ نفسه بدور الشارح بالرغم من موهبته الشعرية واطلاعه الواسع على الروائع الأدبية المدرسية وبعض المؤلفين المحدثين. والفنان، في نظره، رجل تختلج المشاعر في جوانحه، فيعرب

عنها بطريقة مجازية غير مباشرة متوسلا بالصور والخيال. ثم يأتي دور التحليل النفسي فيحاول ، على قدر ما يجوز له ان يفسر الانتاج الفني في نطاق ضيق محدود ، ان يوضح مضمون المشاعر وان يبين مقدار التباعد في طريقة التعبير عنها .

اما السريالية فقد سعت قبل كل شيء الى طمس الحدود الفاصلة بين المعرفة والفن ، ولهذا اثارت القلق والحيرة في ذهن فرويد . فكان بروتون منذ فترته « الدادائية » الأولى قد ابى على الفن – والموضوع الجمالي – ان ينفرد بقيمة متميزة . وتحرير الرغبات معناه قبل كل شيء الا تتجمد هذه المشاعر كالأجسام الصلبة داخل النصوص التي تبقى بمعزل عن الحياة . كذلك ناهضت السريالية كل تعبير ملتو يباعد بين الفن والواقع. فكان على العواطف ان تجد ما يشبعها في اقرب الطرق وايسرها ، سواء في المغامرة التي يعيشها الفنان أم في الحادثة التي تثيره من اعماقه ام في واقع يتجاوز الواقع اليومي. أما الجمال اللفظي فليس إلا مظهراً طارئاً أو اثراً لاحقاً فلا يجوز له ان يغتصب لنفسه قيمة نهائية . كذلك اراد بروتون ان يعيش عملية التناقض وان يتخطاها بالمعاناة الفعلية فكان يحق له ان يضفي قيمة المعرفة العلمية على الاندفاع المباشر للرغبة. وتوصل الى مفهوم للمعرفة المتحررة من عوائق المنطق والى امكانية العيش مع الأحداث الخارقة والمشاعر الصادقة محطماً القيود التقليدية التي تحيط بدنيا الجمال . والنشاط الفني. واستناداً الى هذا الدمج المقصود بين الرغبة والمعرفة ، بين الكلمة المجازية والكلمة الواضحة ، أمكن للشاعر بروتون ان يضع على قدم المساواة وجنباً الى جنب كلا من الأديب الفرنسي ساد sade والعالم الألماني فرويد ليجعل منهما شخصيتين مرموقتين في مغامرة واحدة . ولقد اكد بروتون على هذه القرابة بين الرجلين حتى غدت عقيدة راسخة في بعض

المحافل الأدبية . وانه ليستحيل علينا قبول هذه التوأمة مالم تطمس الحدود المنطقية التي تفصل بين عملية تحرير الرغبة وعملية تفسيرها . وفي هذه الندوة لم يلبث كارل ماركس ان انضم الى ذلك اللقاء السريالي في الموعد المضروب . فقد حاول ماركس هو ايضاً ان يحرر الفرد وان يجلو حقيقته الكامنة .

فالذي لا ريب فيه هو ان نجود اعتبار السريالية حركة فنية محضة كان اشبه بالاهانة الموجهة الى بروتون . وفي الرسائل الثلاث التي بعث بها فرويد اليه تركز النقاش بصورة غريبة حول اغفال اسمي شرنر Scherner وفولكلت nollkelt في الطبعة الفرنسية لكتاب « علم الأحلام » . فلم يتمكن بروتون من الرد على تلك النقطة الرئيسية (اي ان السريالية لا تنحصر في حدود الفن فقط) لكنه ثار لنفسه من هفوة فرويد بهفوة أخرى مماثلة فامتدحه بخصال وصفات يعيرها فرويد اهتماماً اقــل من ذلك الأهتمام الذي يعيره بروتون الى ميزته كفنان . قال انه « يحيي فيه حساسيته المرهفة التي كانت دائماً في حال من التأهب واليقظة ، كما يحيي فيه « حياته » . والثابت ان فرويد قد ابى على نفسه ان يكون مرموقاً في هذا المضار ، بل اراد النجاح فقط في مضمار الحقيقة العلمية .

لم يطمئن إذن فرويد الى السريالية وان كان مستعداً لاعادة النظر في موقفه ، كما يبدو لنا في رسالة بعث بها الى ستفان زفايج Stefan Zweig (٢٠ تمــوز ١٩٣٨) يروي فيها لقاءه بالرسام السريالي سلفادور دالي Salvador Dali . كتب يقول :

« كنت أحسب السرياليين ممن اصابهم مس من الجنون المطبق (أو بنسبة ٩٥٪ كما هي الحال في الكحول المطلقة) ولو أنهم في ظاهر أمرهم قد نصبوني عليهم شفيعاً أو قديساً .

لكن هذا الشاب الاسباني بنظرته الصافية الملتزمة وتمرسه في مهنته ، قد حملني على اعادة النظر في موقفي . وربما كان من الطرافة ان تدرس من الناحية التحليلية مثل تلك اللوحات في كيفية نشأتها . ورب قائل يقول من وجهة النظر النقدية أن مفهوم الفن يستعصي على كل توسيع وانتشار ان لم نحصر في حدود معينة النسبة الكمية من المادة اللاشعورية وذلك الاعداد السابق للشعور . وهذه ، على كل حال ، قضايا نفسية في غاية الجد والخطورة » .

ونعود من جديد الى مسألة الحدود . وكنا قد ذكرنا سابقاً كيف حرص فرويد حرصاً شديداً على استبقاء البعد الفاصل بين الفن والمعرفة . وهاهو الآن معني بحصر تلك النسبة الكمية من المادة اللاشعورية والاعداد السابق للشعور في « حدود معينة ... ويعاوده الشعور بالقلق والريبة من انتهاك سريالية محتمل للحدود التقليدية . فهو في اخلاصه لمفهوم الفن يخشى ان تمس شروطه النفسية التقليدية ولا يريد اطلاقاً ان تكون الغلبة للاشعور ولا بد لنا من تصديقه . فالسرياليون الذين نصبوه عليهم « شفيعاً وقديساً » انما يرتكبون بحقه الخطأ نفسه الذي يرتكبه البورجوازيون والماركسيون الساخطون عليه . فهم لا شك واهمون ان هم أخذوا اهتمامه باللاشعور (بوصفه مصدراً نفسياً) مأخذ الدفاع عنه والاعلاء من شأنه . اي ان يعتمد التحليل النفسي هذه الطاقة اللاعقلانية اعتماداً منتظماً من أجل مناهضة سلطان العقل . ولا خلاف اليوم في هذه القضية : بمعنى ان فرويد لم ينتقد حوافزنا الغامضة إلا لكي ينتصر للعقل الواضح . فالتسليم بوجود اللاشعور والسعي الى سبره ، لا يعني ابداً الاستسلام له بدون قيد ولا شرط . ولئن كان الـ « هو » مصدراً من مصادر الطاقة فهذا لا يفيد اطلاقاً انه اصبح سلطاناً مستبداً . ولئن اسبغنا عليه قيمة نسبية معينة فلا يفهم من ذلك اننا منحناه السلطة المطلقة . اما السريالية فقد تحيزت للاشعور تحيزاً واضحاً وبالتالي تظهر لفرويد بمظهر « المس والجنون » ، أو بتعبير أدق بمظهر الانحراف الصنمي لأنها اصطفت

اللاشعور وتركزت على « موضوع جزئي » . وفي المقابل ، سخط بروتون على فرويد عندما رآه يتشبث بكل ما تنحدر اليه من العقلانية المدرسية (بـلـه النزعة الوضعية) من تمييز وتحديد واستهجان ، فقـد آمن بروتون بنظرية احادية moniste ذات طابع سحري ومادي على حد سواء تستخدم فيها طاقة الرغبة في جميع الميادين ويتم فيها التحول النفسي سواء في علاقتنا بالآخرين (حسب فرويد) ام في التحول المادي للمجتمع (حسب ماركس وتروتسكي) وذلك عن طريق تحرير الغرائز والعقل بآن واحد ، فنتخطى جميع العقبات والعوائق الناجمة عن المعتقدات أو المناهج العلمية . ولقد دأب بروتون على التصريح باعجابه الشديد بكتاب فرويد المسمى « عـلـم الأحلام » (ونحن نحتفظ هنا بالترجمة الفرنسية الخاطئة للعنوان) لكنه لم يتورع عن نقد فرويد الذي اعتبره في باديء الأمر صاحب نظرية احادية ، لكنه « بمزيد من الاسف ، انقاد في نهاية المطاف الى آراء اقل ما يقال فيها انها ملتبسة ، حين اكد ان الواقع النفسي شكل خاص من الوجود لا ينبغي دمجه في الواقع المادي ... كذلك ارتكب فرويد خطأ فادحاً حين انكر الأحلام الكاشفة - واعني بها تلك التي تؤثر في المستقبل القريب - وكان ادعاؤه بان الحلم لا ينبئنا إلا بالماضي انكاراً واضحاً لمفهوم الحركة والتطور » . وهذا الاعتراف دليل واضح على خيبة الأمل .

والحق ان بروتون كان يسعى الى نظرية نفسية مختلفة تستطيع ان تتقبل وتحتضن تلك الجملة الواسعة من الوقائع والأفعال التي يشار اليهـا عادة بلفظة الخوارق Le merveilleure ولو ارادت الجماعة السريالية ان ترقى الى نعمة الاعجاز الكامنة في نفوسنا ، وهذا هو السبب الصحيح الذي يجعل الالهام الشعري غير منفصل عن المعاشرة الانسانية . وحاول بروتون ان يدعم هـذا

النشاط الذي يقع خلف حدود النشاط الأدبي بمبررات فلسفية ونفسية ثابتة الأركان . ولا شيء ادل على مقاصده من ذلك التواجد الذي يضم بآن واحد حاجته الى الدعم النظري ورغبته في افساح الوجود الى ما وراء الحدود التي تم تعيينها بصورة مسبقة . ولعله عاش الدهر كله وهو لا يفتأ يؤكد ضرورة العقيدة الثابتة ، شريطة ان تزيل هذه العقيدة جميع الموانع والعوائق . فكان لا بد له من البحث عن السوابق والتماس « الشفعاء والقديسين » الذين ظهروا للناس بمظهر الشطط والاسراف . وكان لا بد له من التوفيق بين السلطة والطاعة من جهة ، وبين التحريض على الفتنة والتمرد من جهة ثانية . البدعة والانحراف تشير ان اشارة واضحة الى تلك المجموعة الفكرية غير المستقرة حتماً ، التي تضم على حد سواء النظام والتمرد ، يصح هذا القول على السياسة (مثلما يراها تروتسكي) كما يصح على النظرية النفسية .

فلا يسعنا إذن إلا ان نبرز بوضوح كل ما تضمنته العقيدة السريالية من مفاهيم نفسية مغايرة لنزعة فرويد . والقضية على جانب كبير من الأهمية في يومنا ، لأن التحليل النفسي بعد ظفره قد حجب عنا تلك النظريات التي كانت منافسة له في حوالي عام ١٩٢٠ (وكانت احياناً اقرب الى النظريات الرسمية) ، وافاد منها بروتون واصحابه بقدر ما افادوا من فرويد على اقل تقدير .

ولنعد الآن الى التعاريف الشهيرة للنزعة السريالية كما وردت في « البيان الأول » . كتب بروتون يقول :

« السريالية هي آلية (automatisme) نفسية صرفة ، الغاية منها التعبير عن النشاط الحقيقي للفكر ، عن طريق القول أو الكتابة أو بأية وسيلة أخرى ، وهي املاء الخاطر دون اية رقابة عقلية وبمنأى عن كل هدف جمالي او اخلاقي... تعتقد السريالية بوجود حقيقة سامية لبعض الوان من التداعيات التي اغفلت حتى الآن ، كما تعتقد بالقدرة المطلقة للأحلام والنشاط الذهني المجرد ، وهي ترمي الى تقويض الآليات النفسية الأخرى تقويضاً نهائياً ، لتأخذ مكانها في حل مشكلات الحياة » .

كل لفظة في النص معبرة وذات دلالة . فانت ترى هنا لهجة حاسمة في التعريف (الشبيه بتعاريف ديكارت) ، ولجوءاً مسرفاً وعامقياً الى صيغة المبالغة والتفضيل . ووضوحاً في الرؤية حول المشروع الذي ينوي بروتون القيام به وان كان قد انكر سلطة العقل ورقابته . ولينتبه القاريء الكريم الى المصطلحات النفسية التي استخدمها بروتون . فهي مفردات لا تنقصها الدقة لكنها ليست جديدة مبتكرة وبالتالي يمكنها ان تشير اشارة واضحة الى المصدر الذي انحدرت منه . فاذا اعتبرنا لفظة « التداعيات الحرة » التي يستخدمها ، اثراً من آثار تلك الممارسة التي طرأت على التحليل النفسي في اعقاب دراسات يونغ young ، إلا ان مفهوم « الآلية النفسية » وكلمة « الحقيقة السامية » وكذلك كلمة « املاء الخاطر » (وهي هنا الفاظ أساسية) لا ترجعنا الى ما نعرفه من مصطلحات مأثورة عن نظرية فرويد . بل لا بد لنا من التماس مصدر تلك المفردات في ذلك النزاع الذي اثاره الطب الفرنسي في القرن التاسع عشر حول « السير في النوم» Somnam bulisme المصطنع ، ومرض الهستيريا وامراض الشخصية . بمعنى أن المصطلحات التي أخذ بهـا بروتون في تعريف السريالية ، انما تردنا الى الأطبـاء جانيه janet وشاركو Charcot وليبو Liébault ، وعلى الأخص الى ذلك الفرع الشاذ المتطرف (في اتجاه الروحانيـة وفوق النفسية والمغناطيسية) المنفصل عن التيار الرئيسي الذي انتقل من مسمر Mesmer الى فرويد Freud مروراً بمدرسة نانسي وسالبتريير Salpétriere. ولننظر في الأمر عن كثب ،ونثبّت اهتمامنا في مفهوم « الآلية النفسية » .

واستناداً الى المضمون الذي يضفيه بروتون على لفظة «الآلية النفسية» فان اللجوء اليها انما يعني اللجوء الى وسيلة من وسائل الانطلاق والتحرر يمكننا ان نرجو منها فائدة كبرى . فهي تساعدنا على تبيان الفكرة واظهارها في صيغتها الأولى كما ترقى بالشعور الى مرتبة تسمو ، في طبيعتها ، على كل ما نبذل من نشاط واع مألوف يحصره طغيان المنطق العقلاني في حدوده الضيقة .

لكن هذا القول يتعذر قبوله على الفيسيولوجيا العصبية التي انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر على أساس الابحاث التي قام بها هولينغس جاكسون Hughlings Jackson والنظريات التي جاء بها ، واتفق الرأي عليها . فالنشاط النفسي الراقي – أو التفكير – ليس عملاً آلياً بل هو ثمرة عمل مركب يضم عناصر عديدة . ولا يتميز التفكير بخضوعه لقواعد المنطق ، بل يتميز بتحرره من ربقة الحركات الآلية التي يمكن توقعها . ولا يتحقق التفكير فعلاً إلا بعد ان يحدّ من عمل الوظائف الوضيعة التي تتفق ، من حيث طابعها البدائي ، مع ارقى درجات النشاط الآلي (والمثال على ذلك: الحركات الموزونة المشابهة للاختلاج) . وهو في جميع مظاهره المتحولة وفي تفتحه على امكانات كثيرة ومرونته المنعكسة وتسارعه الذي يبدو من قبيل التنبؤ ، لا ينمو إلا على أساس من الحركات الآلية التي استوعبها وهيمن عليها . فالخضوع للآلية معناه الانحطاط ، والعودة الى نمط أولي من انماط الوجود يكون فيه الفرد تحت رحمة حتميات بدائية بسيطة ، فلا يقوى إلا على بعض المظاهر التافهة . وترى نظرية جاكسون ان المرض نشاط هدّام للوظائف الراقية (التي هي شديدة التأثر بالاصابات السُمّية أو الصدمات النفسية) ، ينجم عنه « اطلاق » بعض الوظائف الجزئية التي تكون تابعة لغيرها . وإذا عادت هذه الوظائف الى حال من الانطلاق والحرية ، تعرضتْ للخطر عملية التكامل

اللازمة لنشاطنا الراقي من تفكير وكلام وشعور . وهـــذا مناقض لتحرر الانســان بالمعنى الصحيح . ثم ان المدرسة الفرنسية من جانبيه janet الى كليرامبو Clérambault ، رغم تحفظها في قبول بعض النتائج التي تضمنتهـا نظرية جاكسون ، قد رأت في النشاط الآلي تدخلا ضاراً « للفعالية الجزئية » ينجم عنها لا محالة « انحلال الشخصية » بل يؤكد بينه Binet ان الكتابة الآليـة هي احدى الامارات الكبرى التي تشير الى انفصام الوعي . وكان فرويد قد أقام نظريةفي الكبت واللا شعور اعفته من استخدام مفهوم انحلال الشخصية . فاتاحت له ان يستفيد من فكرة الآلية في كثير من الأناة والتحفظ. وقد لا تكون هذه الفكرة أهمية تذكر في نشوء الأمراض عند فرويد ، لأنه آثر عليها مفهوماً أكثر تعقيداً هو القسر .

لكنهم لاحظوا ان هناك علاقة بين نظرية جاكسون وبين بعض المفاهيم التي تقدم بها فرويد مثل مفهوم « الارتداد rigression » و « التثبيت guiation » . وهذا هو السبب الذي يمنعنا من الرجوع الى فرويد اذا اردنا أن نضع الشعور على صعيد النشاط الآلي ، فقد تعني التداعيات الحرة التي غدت مألوفة في الطريقة التحليلية اننا نعتمد بعض الاعتماد على الآليـة . ولكن ينبغي أن نذكر ان فرويد لما تخلى عن التنويم ولجأ اليهـا . قد اشار اشارة واضحة الى رغبته في تضييق مجال الآلية الى حدها الأدنى (وظل السرياليون يمارسون « تجارب التنويم » بعد أن أقلع عنها التحليل النفسي منذ زمن بعيد). وينبغي أن نذكر أيضاً ان التداعيات الحرة ما هي الا مرحلة طارئة من مراحل التحليل الغاية منها أن توفر « الخامة » الأولى من أجل القيـام بعملية ثانية تتم في مجال العلاقات وتحولها . وبروتون على علم بذلك وهو القائل : « إن الكتابة الآلية لا أهمية لها عند علماء التحليل النفسي إلا بوصفها وسيلة

من وسائل سبر اللا شعور . فهم لا يعنون بتقدير نتاج هذه الآلية في حد ذاته ، واخضاعه الى مختلف المعايير التي يؤخذ بها في سائر النصوص التي تم اعدادها » .

ولن نقف طويلاً عند المشاكل العديدة التي اعترضت بروتون واصحابه في ممارسة الكتابة الآلية . فهل يستطيع الفرد حقاً ان يبلغ الآلية المحضة ؟ ام ان الأمر لا يتعدى ما يشبه الكتابة الآلية (كما تدلنا نصوص « الحبل بلادنس Immaculée Conception» على حالات من الهذيان لا يتعرض فيها العقل الى « اضطراب دائم ») . ألا يحدث تنقيح (منذ لحظة كتابة النص) في سبيل الجمال الشعري وعلى حساب حقيقة الحادث ، رغم كل القواعد الصارمة التي تحرّم اللجوء الى العقل الواعي؟ ولهذا اعترف بروتون ذات يوم ان « تاريخ الكتابة الآلية حافل بالعثرات والعقبات » . ومهما يكن من امر هذا الاعتراف فقد ظل في اعماقه وفياً لفكرة « النشاط الآلي » وكان هذا المفهوم ذا اهمية بالغة في نظره حتى جعله يزدري ازدراء شديداً اولئك الأطبـــاء من اتباع المدرسة الفرنسية الذين اوجدوا فكرة « الآلية » ونسبوا اليها قيمة سلبية . وهو على خلاف ذلك ، يظهر الامتنان لفرويد الذي اطلق العنان للأحلام ؛ لكنه في الوقت نفسه ينكر العناصر العقلانية في التحليل النفسي ولا يطمئن اليها . وكان على بروتون ان يلتمس نظرية نفسية مختلفة تمنح قيمة ايجابية للظواهر الآلية التي بدت للنظرية الفرنسية التقليدية اعراضاً مرضية خطيرة واستهان بها فرويد أو اعتبرها وسيلة بدائية من وسائل البحث . ثم اخذت السريالية تحدّد تلك النظرية المغايرة تحديداً خاصاً بها بالنظر الى ما طمحت اليــه من رجاء وامل . والذي لا ريب فيه هو انها اخذت من الســيكولوجيا الفوقية (« باراسيكولوجيا ») بعض مفاهيمها الأساسية . لم ينكر اندره بروتون هذا الدّين في يوم من الأيام فقد كان مثال الصدق والاستقامة .

كان المركيز بويسيجور (١٧٥١ - ١٨٢٥) Puységur من اتباع مسمر Mesmer الأوفياء . وكان ينوّم فلاّحيه البسطاء ويجعلهم يسيرون في نومهم . والظاهر انهم كانوا قادرين على تنبؤ المستقبل وتشخيص الأمراض ورؤية ما يجري داخل الجسم العليـــل . وتعيين الدواء الشافي . وهي امور لا يستطيعون القيام بها في حال اليقظة وفي حياتهم العادية . لقد أثار فيهم المنوّم إذن قدرة غريبة ، وعملت هذه القدرة بوساطتهم وهم لا يدرون ، بل لايقوون على اثارتها أو توجيهها توجيهاً واعياً . وبالتالي خضعوا لتأثير مزدوج : اذعنوا لأرادة المنوّم المغناطيسي اولاً . ثم تصرّفت بهم تلك « الروح » التي أثيرت في اعماقهم . وبذلك انحدرت شخصيتهم المألوفة الى مصاف الآلة البسيطة وتحولت الى شخصية « مسيّرة » . في هذه الحالة ، المراد من « الآلية » تسيير الفرد من قبل قوة خارجية أو طاقة داخلية قادرة مؤقتاً على قهر كل مقاومة تتجلى في الحياة اليومية العادية وما تضمّ من هموم ومشاغل . فالآلية انما تفيد الاستكانة النفسية التامة و « لايجاء » خارجي بالمعـــنى المألوف في التفكير الأفلاطوني الحديث إذن عصر النهضة (وانت تعلم ان نظرية مسمر Mesmer وكذلك بعض النزعات الصوفية في اواخر القرن التاسع عشر قد استمدّت افكاراً عديدة من المؤلفات التي كانت تعالـج السحر والتنجيم والغيبيات والكيمياء القديمة الشائعة في القرنين السادس عشر والسابع عشر . ومن خلال نرفال Nerval . اطلع بروتون على كل هـــذه المعارف الكونية السابقة للفكر العلمي الحديث) . وبوسعنا ، انطلاقاً من بويسيجور Puységur ومن الدفعة الأولى للنزعة المغناطيسية الحيوانيةان نتتبع ذلك التطور المشعّب الذي ادّى في احد فروعه الهامـــة الى « الأبحاث النفسية » الانكليزية كما مارسها سيدغويك Sidgwick و بودمور Podmore و ميرز Meyers .

وهذه الأبحاث وجدت نظيراً لها في فرنسا من خلال المؤلفات التي وضعها شارل ريشه Richet وفي التجارب التي اجراها .

والأبحاث « الباراسيكولوجية » في القرن التاسع عشر هي استمرار ولو في شكل وضيع يستعين بنظريات فسيولوجية مزعومة ، لتلك النزعة التي ترجع آلاف السنين وتؤمن بالحماس الديني والالهام الشعري الخارق . فقد كان السحرة ووسطاء التنويم هم الذين اظهروا على مر الزمن وحتى في صالات المسارح والموسيقا ، تلك الصورة التقليدية للانسان الملهم أو الرجل الذي يتنبأ المستقبل ، هذا إذا لم تغب افعالهم وحركاتهم في صخب الأدوات والأثاث من طاولات ومنضدات وآلات موسيقية . وكان يطيب لأصحاب « السريالية » ان يحضروا تلك الجلسات المبتذلة وان يشاهدوا تلك الأشباح التافهة . ولا احب اليهم مما يصادفون في الأزقة ، أو يعثرون عليه من سقط المتاع في المتاجر . وليست الدراسات « الباراسيكولوجية » بالنسبة للفكر المدقق إلا اشبه بالأسواق العتيقة الحافلة بسقط المتاع : تقع فيها على بقايا ثقافات بائدة ربما اثارتك في بعض الأحيان ، وقد تلفت نظرك ظواهر مهملة عفى عليها الدهر وكانت قابلة لتفسير عقلاني في غاية الجد والخطورة .

فلا عجب إذن ان يستقي بروتون معارفه الأساسية من الانكليزي ميرز (١٨٤٣ – ١٩٠١) وهي المعلومات التي قامت عليها دراسة حول « مهمة النشاط الآلي » ، (الواردة في مبحثه « مطلع الفجر le point du jour ») . وكان ميرز Meyrs قد تعاطى الشعر وصنف كتاباً في « ووردزورث » Wordsworth ثم انتقل من الشعر الى الابحاث النفسية في فترة متأخرة من حياته . فالتفاصيل المتعلقة بالتبلور النفسي cristalloscopic والهلوسة البصرية التي درسها هرشل Herschel والمعرفة الحدسية التي حللها واط Watt ، كل

هذه الأمور أخذها بروتون من كتاب ميرز المسمى « الشخصية الانسانية » الصادر بعد وفاته . في هذا الكتاب عثر بروتون على سلسلة من الأحداث العجيبة أمكنه الاستعانة بها حتى يحطم الاطار الضيق للنظريات النفسية المتداولة. ولقد جاء ميرز بمفهوم للآلية يرتبط بنظريته حول « الذات اللاواعية » وتكيّف بروتون مع هذه النظرية أكثر من تكيفه مع نظرية فرويد في اللاشعور . «فالذات اللاواعية Lemoi Subliminale ضرب من اللاشعور يتمتع بقيمة كبرى ، وهي ، على حد قول ميرز تنطوي على تيار فكري أعمق وأغنى من هـــذا النسيج المركب المتشعب الذي يؤلف ذاتنا الخارجية وشخصيتنا الواعية .

ولندع الكلام للعالم النفسي تيودور فلورانوا Théodore Flournoy من مدينة جنيف ليلخص لنا نظرية ميرز (كان بروتون شديد الاعجاب بابحاث هذا العالم السويسري حول الوسيطة السيدة هيلين سميث وقد تحدث عنها في كتابه « من بلاد الهند الى كوكب المريخ ») . كتب يقول : « يتألف الفرد » عند ميرز من بنيان فكري ثابت ـ أو كيان روحي ـ لا تشكّل فيه الذات الواعية إلا جزءاً يسيراً . ولنعـــد الى التشبيه المأثور لديه إذ يقول : كما أن الساحة المرئية للطيف الشمسي محدودة جداً وهي مستكملة في طرفيها باشعاعات حقيقية لا ريب فيها لكنها غير مرئية مؤلفـــة من الأشعة تحت الحمراء وما فوق البنفسجية ، كذلك فإن ذاتنا المألوفة الواعية تشكل جزءاً يسيراً من كياننا الذي يتكيف حسب الظروف الراهنة لوجودنا في الحياة الدنيا ، وهي تغوص في أعماق فرديتنا أو في ذاتنا اللاواعية التي تملك نوعين من المؤهلات النفسية لا نتصرف بها تصرفاً إرادياً . هذه المؤهلات هي من جهة أولى ملكات وضيعة كانت فيما مضى ملكاً لأسلافنا من فصائل الحيوان ثم فقدتها شخصيتنا الواعية أثناء تطورها .. وهي من جهة ثانية ملكات رفيعة

تنتمي الى بيئة معينة أو الى لون من ألوان الوجود يسمو على الحياة الدنيا ولا يتيح لنا جسمنا في وضعه الراهن أن نمارسها ممارسة حرة لكنها تلوح لنا في بعض الأحيان على هيئة ومضات خاطفة وفي أحوال «خارقة» تتجلى فيها بصيرتنا ، كما يتجلى فيها وضوحنا الفكري وقدرتنا على تنبؤ المستقبل وما الى ذلك. لهذا كانت شخصيتنا الحقيقية أو ذاتنا الكاملة المستوفاة (أو بكلمة مختصرة كياننا الروحي) أوسع بكثير مما يظهره شعورنا العادي في حال اليقظة ، أي أننا من ناحية أولى نلقي بجذورنا في صميم أنسجتنا وأعماق وظائفنا العضوية ، ونسهم من ناحية ثانية اسهاماً بعيداً بأمور تنتسب الى عالم علوي يتخطى حدود الأثير ، كما يقول ميرز. وهو عالم روحي يعلو هذه الدنيا التي يحف بها أثير الفيزيائيين » (ولعلك أدركت عند قراءة النص أن برغسون قد جاء بتقسيم مشابه في الفترة ذاتها تقريباً حين ميز بين الذات الاجتماعية والذات العميقة ، وليس من قبيل المصادفة والاتفاق أن تجتذب برغسون بعض الأمنيات التي طمحت اليها الأبحاث « الباراسيكولوجية » Paratsychologie . ويرى ميرز meyers أن التنويم المغناطيسي مثلاً قد يسمح لذاتنا اللاواعية أن تظهر في وجودنا الراهن ظهوراً مفاجئاً ومثيراً . وهو لا يتورع في بعض كتاباته من الأخذ بنظريات مسرفة في الجهاز العصبي ، كقوله أن الذات اللاواعية عند المصاب بالفالج الشقي تستطيع أن تعمل عن طريق النصف الأيمن من الدماغ الذي يكون « خاملاً » في الأحوال العادية ، فيصبح آنئذ قادراً على النشاط بسبب تلف النصف الأيسر وهو مركز وظائف الحركة والتفكير التي ننتفع بها في حياتنا اليومية . فمزاولة الوظائف الواعية تحجب الذات اللاشعورية وتمنعها من ابداء القرائن الخارجية التي تدل على وجودها .ولعلك ترى هنا أن اللاشعور لم يعد أمراً بدائياً متخلفاً ، كما زعمت نظرية جاكسون ، بل ينطوي على « ملكات رفيعة » وبالتالي لم تعد الآلية وصمة تشير الى انحطاط السلوك بل هي ، على العكس من ذلك ،

اشارة تنبئنا أن الجزء الراقي من ذاتنا اللاواعية قداستولى على ناصية الأمور.

لقد حفيت السريالية بهذه الابحاث النفسية التي اسبغت قيمة كبرى على اللاشعور ، وانكرت على النشاط الواعي ضيق مجاله ، لكنها طرحت امراً واحداً وهو القاعدة الروحانية المفترضة التي قامت عليها . كان اندره بروتون مادي النزعة ، أو هو على اقل تقدير قد آمن بعقيدةاحادية moniste فالحقيقة « السامية » التي تحدث عنها ميرز لا يصح تحديدهاخارج نطاق الجسد بل هي كامنة فيه . وعلينا انتسمى اليها وان نستثيرها ونفجر طاقاتها ونصغي اليها . وراح اندره بروتون بندك النزعة « المفارقة » transcendaliste وذلك التديّن المعهود في عهد الملكة فيكتوريا ، ويصفها بالطيش والعبث . قال : « لا ثقة لنا اطلاقاً بكل ما يمت الى الروحانية بصلة ، وهي التي استطاعت منذ القرن التاسع عشر ان تشغل حيزاً كبيراً من احساسنا بالأمور الخارقة وبدون حق . أو بتعبير ادق ، لقد رفضنا رفضاً قاطعاً الاساس الذيأنشئت عليه ، فلا صلة بين الأحياء والأموات وان كنا قد اعرنا اهتماما خاصاًلبعض الظواهر التي كشفت عنها . فالنزعة الروحانية ، رغم نقطة انطلاقها الخاطئة والشاذة ، ازاحت الستار عن بعض الطاقات الفكرية العجيبة ذات المرامي البعيدة التي لا يسعنا اغفالهـــا . ولكي تكوّن فكرة صحيحة عن موقفنا المتحفظ في هذا الموضوع ، لك ان تعتبره في منتصف الطريق بـــين موقف الشاعر فيكتور هوغو (انظر محاضر جلسات استحضار الارواح في جزيرة غرنسي Guernesey عام ١٨٥٥ تقريباً) وموقف الشاعر روبير براونينج Robert Browning كما يصفه في قصيدته « الوسيط سلودج Sludge le médium » فهناك تناقض تام بين الموقفين (على الأقل في ظاهر الأمر) لكن السريالية وجدت حلا لهذا التناقض لأنها حافظت على ما تبقى من تواصل عن طريق

التنويم وطرحت جانباً المضامين الميتافيزيائية الخاطئة التي زخرفت بها حتى ذلك الحين » . فالموقف الذي وقفه بروتون يتلخص بالحفاظ على الجانب الخارق العجيب للعملية الروحانية بكل حذافيره ، والسعي الى انكار قاعدته العقائدية . مما يثير لدينا مزيداً من التساؤل .

فلو ان ظواهر التنويم تتمتع بخصائص تجريبية صحيحة ، ولو كان بالامكان اعتبارها وقائع ثابتة لا يتطرق اليها الشك ، لأمكننا قبول التمييز الذي تقدّم به بروتون بين مجموعة الوقائع من جهة ومجموعة المبادىء الميتافيزيائية من جهة ثانية . والواضح اننا لو طرحنا جانبا تلك « المضامين الميتافيزيائية الخاطئة » لما بقي شيء يذكر من ذلك « التواصل عن طريق التنويم » . وربما كنا أميلَ الى الاعتقاد بان الأسس الخاطئة التي يندد بها بروتون ليست نظرية فحسب ، بل هي جزء لا يتجزأ من الوقائع التي تدّعي تفسيرها ويريد صاحبنا ان يفصلها عنها . فالواقعة هنا متصلة بنظريتها اتصالها بالسبب الحقيقي . وانت تقرّني ان ظواهر التنويم كما نُقلت الينا من القرن التاسع عشر لم تكن من قبيل المعطيات الخالصة لتجربة علمية « مجرّدة » عن كل غرض ، بل كانت ثمرة احاسيس الأمل والرجاء التي مهدت الظروف المناسبة للاعتقاد وتسببت بحدوث « الوقائع » والرؤى بالذات . وانا لا اتهم احداً بالكذب والتدجيل ، لكن « الوقائع » متطابقة مع الفرضيات الروحانية (للقائمين بالتجربة) تطابقاً تاماً ، وهي تحقق رأيهم في خلود الروح تحقيقاً كاملا ، وبالتالي لا أتردد في اعتبار هذا « التواصل » وهذا « التجسيد المادي » بمثابة إسقاط خيالي لعقيدة راسخة اخذت بها طائفة من المتحمسين . ولا ادل على ذلك من الشهادة الساذجة التي جاءت على لسان مبرز في هذا الموضوع . فقد اكّد على ان نقطة انطلاقه كانت رغبته الملحّة في الحلول على برهان تجريدي يثبت وجود

« العالم الروحي » . اي ان الأمنية منذ البداية قد استبقت النتيجة وحددت ابعادها . كذلك روى لنا ميرز مرة حديثاً عاماً جرى بينه وبين هنري سيدغويك Sidgwick قال فيه : « ان انس لا أنس نزهة لنا على ضوء النجوم الساطعة ، سألته فيها متلهفاً ان كان ثمة امل يرجى من بعض الظواهر المرصودة ـ كعودة الاشباح والارواح وما الى ذلك ـ في توفير معرفة على جانب من اليقين حول عالم الغيب ، بعد ان فشلت العقائد والميتافيزياء والالهام الحدسي في حل الغاز الكون . وتبيّن لي انه قد فطن الى مثل هذا الاحتمال ، وبلهجة ثابتة لا يشوبها اي تكلف اشار عليّ ببعض ما تبقى من الأسباب التي توجب الأمل والرجاء . من تلك الأمسية عزمت على القيام بتلك الأبحاث » . ولن نكون مسرفين في الرأي اذا وجدنا في ذلك السؤال المتلهف ، المصدر الثابت الذي نجمت عنه كل المظاهر التي اعتبرت ردوداً ايجابية من عالم الغيب . وكان ميرز قد تناولها في كتابه « ابهامات الوجود » ودار الحديث عنها في مجلدات كاملة من « تجارب رابطة الأبحاث النفسية » . وهناك وقائع عجيبة من مصادفات مثيرة ، وظهور الشخص الواحد في عدة امكنة وفي الوقت نفسه ، والاحساس عن بعد télépathie . وتنبؤ المستقبل الخ ... يتعذر فصلها عن النظرة الميتافيزيائية التي انجبتها واكثرت منها . اما بروتون فانه يؤمن بامكان انقاذها وتفسيرها على نحو اقرب الى « الحقيقة » فتكون من قبيل الشواهد على وجود واقع اسمى من الحقائق الراهنة لا يوجد في عالم آخر غير مادي بل في قلب عالمنا . ورأى فيها مظهراً من مظاهر تلك الثروة الهائلة التي يزخر بها عالمنا ، ودليلا على قوة تفكيرنا المجسّم . وبوسعنا متى نشاء ان نتأكد من وجودها شريطة ان نجرؤ على القيام بثورة خالصة واندفاع عاطفي صرف .

في الكتابة الآلية ، كما يقول بروتون لا يتكلم شخص ميت ولا شخص

غريب يستخدم يدنا كأداة طيعة ،بل هي عفوية التفكير الأصيل الذي لايكون حكراً على الانسان العبقري انما هو ملك مشترك بين الناس اجمعين . وهذا الكلام الذي تتوالى « همساته الدافقة » تحت سطح الشعور هو اثمن ما يكمن في اعماقنا . ويؤكد بروتون في الوقت نفسه ان هذا الكلام يستطيع الاعراب عن الرسالة ذاتها على لسان اي شخص ينطق به . فهو تيار لا يحمل طابعاً شخصياً ويتخلى فيه الشعور الفردي عن مظهره الذاتي ليتقبل كل ما يصل اليه من همسات الكون العجيبة الغامضة . وبذلك صاغ بروتون فرضيته الميتافيزيائية في اطار نظرية تتميز بالمادية والسحر . « لقد وجدت انه ما من قيمة تذكر لأفعالنا واقوالنا ما لم تخضع لهذا التلقين السحري العجيب . وذلك هو سر الجاذبية الشديدة التي يتمتع بهـا بعض الأفراد ممن جعلوا انفسهم انعكاساً لما نعتبره الوجدان الكوني . فكانت تصلهم كلمات من عـالم الغيب لم يدركوا معناها بكل حذافيره .. (« دور الوسيط في التنويم ») . ولا يهبط هذا الوحي ، كما يقول بروتون ، من تلك الأعالي الغامضة التي وضعها مييرز خلف حدود الموت والأثير المادي ، بل يصدر هذا « التلقين » او الاملاء من قلب الوجود النابض بالحياة . آنئذ تستطيع الحقيقة الكاملة ان تدرك تعبيرها الأوفى . والمعلوم ان هناك تياراً ادبياً معاصراً يفزع (هو الآخر) نزعة سحرية لكنها باردة لا حماس فيها (فيرى ان الكلام هو الذي يحل محل المتكلم ، وانه يجول على لسانه من تلقاء ذاته) ويقترب هذا التيار الأدبي من تلك الكتابة الآلية التي دعت اليها السريالية بشتى الوسائل والطرق . واغلب الظن ان بروتون ما كان ليرضى بهذا اللون من الأدب ما لم يظهر مزيداً من المرارة والايمان بالخوارق . والقول بان اللاشعور « افصاح او تعبير » ليس معناه اطلاقاً اننا نستطيع التوفيق بين فرويد والكتابة الآلية ، لأن اللاشعور عند فرويد ،

ليس من قبيل الافصاح الا على صعيد العجز عن الكلام اي انه لسان لا يدركه سوى الشارح الذي يجعله ينطق .

في الدراسات « الباراسيكولوجية » ذات الطابع الروحاني Spirite انكر بروتون مقاصدها الروحانية ولم يأخذ إلا بمظهرها الخارق Merveilleux وراح يفسره تفسيراً خاصاً أو تركه دون شرح . وما هي طبيعة هذا المظهر إذا فصل عن الفرضيات المسبقة التي انبثق عنها ؟ انه (رغم ايمان بروتون العميق) لا يعدو كونه وهماً أو انعكاساً شعرياً لتخمين خيالي . لقد اقتصرت السريالية على الصور الخارجية التي تقدم بها التراث الروحاني ، كما حفيت حفاوة بالغة بالصور التي خلفتها الطقوس الدينية الغابرة عبر التاريخ (من اقنعة بدائية وغيرها) وكذلك العلوم البائدة مثل التنجيم والكيمياء القديمة والعرافة وتفسير الأحلام . لقد حفلت السريالية بكل هذه الصور على نحو ساذج احياناً . بدلاً من ان تأخذ بالعلم الصحيح الذي برمت بـه بسبب ما يمتاز من فعالية وتأثير . وفي اغلب الأحيان أخذت في تحليلها على غرار « يونغ Young » و « باشلار Bachelard » بغية ان توسع من قدرة الوعي وادرجتها داخل نزعة متحررة تدعو الى الأفصاح عن واقـع الانسان بأوفى تعبير ممكن . فكانت السريالية اوسع « متاحفنا الخيالية » لأنها لم تقتصر على النشاط الفني فقط . بل وقف الانسان المعاصر في هذا المتحف وجهاً لوجه مع صور انتزعت (بكل معنى الكلمة) من معتقدات قديمة وأخذ يحاورها . واراد ان يرجع تلك الصور الأسطورية أو الدينية الى ذاته أو الى طاقته الشعرية الأساسية التي تدعمها الطبيعة أو توازرها مؤازرة غامضة ...

لم يكن إذن من قبيل المصادفة ان تلتقي السريالية بالأبحاث الباراسيكولوجية ولقد اثبتنا ، فيما نعتقد ، ان اندره بروتون كان يلتمس نظرية نفسية كفيلة بتبرير كل ما تستهجنه السريالية وما تدعيه من آراء

جريئة . فاتاحت له الأبحاث الباراسيكولوجية التي قام بها كل من ميرز Meyers أو ريشه Richet ان يضفي قيمة كبرى على اللاشـعور والأعماق النفسية والنشاط الآلي . كما جعلته ينفض من شأن الشعور الواضح وحدوده الضيقة . واخذت هذه النظرية ببعض الطرائق العفوية الطليقة كما لو كانت خاضعة لسلطة قاهرة أو كانت انفتاحاً على الصدفة الموضوعية . ثم ان التطلع الى الاعجاز دفع الشاعر الى ان يأخذ نفسه بمزيد من الشدة والقسوة ، لان الغاية من الكتابة الآلية التي نادى بها بروتون هي التعبير عن حقيقة في غاية الرفعة والسمو ، فهي تستبعد كل صفة وكل تضامن وخمول . وتلوح على السريالية بعض معالم الحماس الديني واضحة كل الوضوح ...

حول هذه النقاط جميعاً لم يقدر لنظرية فرويد العقلانية ان تلقى رضا السريالية واستحسانها . اما الابحاث الباراسيكولوجية ذات الطابع الروحاني التي ورثت النزعة السحرية واسرار الافلاطونية الحديثة ، فكانت قمينة بتلبية كل ما طمح اليه اندره بروتون ولو اضطر الى دحض بعض عناصرها استناداً الى المبادىء المادية والثورية التي تمسك بها . وهذا النزاع الشديد الذي قام بين التحليل النفسي والنظرية الغيبية عبر تاريخ السريالية باسره ، قد نجد ما يؤيده ويثبت وجوده بصورة مفاجئة في هذه الكلمة التي قالها فرويد ونقلها يونج Youn في صيغة التهكم واوردها « سيرته » . قال :

« لا زلت اذكر ما اسرّ الي « فرويد » ذات يوم : « اوصيك ، ياصاحبي ، ألا تتخلى اطلاقاً عن النظرية الجنسية فهي بيت القصيد وينبغي ان تجعلها عقيدة لك أو ملاذاً ثابت الأركان » . قال لي هذا في كثير من الحرارة والحماس كما يفعل الأب الذي يوصي ولده بالمحافظة على الصلوات في اوقاتها . فدهشت قليلاً وسألته : « ومـاذا تعني بالملاذ ؟ وضد مَن من الأعداء ؟ .. فاجابني : « ضد هذه الموجه العارمة من الوحل الأسود الذي قُذفت به ...» واطرق لحظة ثم اردف قائلاً : « النظرية الغيبية » .

الفهرس

٣٠٠٠/٩/١٩٧٦



سعر النسخة
٧٠٠ ق.س.ل

مطبعة وزارة الثقافة
دمشق – ١٩٧٦